



Rafael de Faria Domingues Moreira

Bolseiro da Fundação Gulbenkian

A ARQUITECTURA DO RENASCIMENTO NO SUL DE PORTUGAL

A Encomenda Régia entre o *Moderno* e o *Romano*

Lisboa, 1991

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
BIBLIOTECA



34502

RAFAEL DE FARIA DOMINGUES MOREIRA

A ARQUITECTURA DO RENASCIMENTO NO SUL DE PORTUGAL

A Encomenda Régia entre o *Moderno* e o *Romano*

Dissertação de Doutoramento em
História da Arte apresentada à
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

LISBOA, 1991

34502



T 971/1

Apresentação

As páginas que seguem, escritas de Janeiro a Maio de 1991, procuram resumir o essencial das investigações a que temos procedido nos últimos 10 anos dedicadas ao estudo do fenómeno do Renascimento na arquitectura portuguesa. Apresentámos alguns de seus primeiros resultados - mais em forma de projecto que de conclusão - quando da XVIIª Exposição do Conselho da Europa realizada em Lisboa em 1983, e alegra-nos verificar que não nos afastámos da linha então traçada. O tema foi-se precisando, os assuntos restringindo, alguns erros corrigidos, mas a ideia inicial que nos movia encontrou plena confirmação nos arquivos e ultrapassou mesmo as expectativas como proposta de olhar para os monumentos - de que fichámos já mais de uma centena reconhecíveis estilisticamente como renascentistas, a maior parte dos quais até então classificados de "maneiristas", "tardo-góticos", "platerescos" ou "manuelinos", quando não pura e simplesmente ignorados...

Tratava-se de verificar a existência em Portugal de um Renascimento partícipe do grande movimento de mutação das estruturas mentais que transformou a cultura europeia nos séculos XV e XVI - um conceito periodológico que, convirá dizê-lo, entendemos no seu sentido mais "clássico" tal como definido na própria época (Vasari) e consagrado pela historiografia, de Burckhardt a Chastel (pelo que nos absteremo de qualquer veleidade de o redefinir aqui, tomando-o como dado

adquirido); e ao mesmo tempo de o posicionar no conjunto dos restantes Renascimentos europeus nascidos dos influxos que desde data recuada se propagaram a partir da Itália em vagas, ritmos e cambiantes muito variados.

Tarefa à primeira vista simples, ela esbarrava, no entanto, com inúmeras dificuldades, não só de ordem logística (muitos desses edifícios encontram-se hoje degradados ou com uma utilização que dificulta o seu estudo, de asilos a quartéis e garagens...) mas até mesmo algum bloqueio teórico: no momento em que começávamos a escrever, era doutrina corrente que o país passara ao lado dessa renovação artística dada a "especificidade" de sua cultura e a sua situação periférica em relação aos grandes centros; ou que, se "Renascimento" havia, ele se confundia com o modo hipergótico castiçamente nacional dominante na época de D. Manuel. Quão diferente mostrou ser a realidade quando os factos foram olhados em si mesmos, e não como cobaias de ideias feitas !

Já os trabalhos de Kubler haviam mostrado a vitalidade da arquitectura nacional durante o século XVI, abrindo pistas que convidavam a prosseguir. Embora processando-se no interstício entre as épocas de curta e longa duração e à margem das grandes categorias estilísticas, havia que alargar a sua análise, seguindo o movimento pendular da História, à época clássica por excelência, trazendo-a de "volta ao centro" (para usar a expressão de Sedlmayr) constituído pelo belo ideal que animava os humanistas de fazer reviver os valores da *restitutio antiquitatis* . Temos o desvanecimento de haver descoberto as primeiras obras classicizantes do país, devidas ao mecenato iluminado de D. Miguel da Silva (uma figura até aqui esquecida, mas que desde então começou a merecer a atenção da historiografia) e ao seu arquitecto lombardo-romano Francesco da Cremona, datáveis ainda dos

anos 20, que puseram em relevo o papel extraordinariamente dinâmico e precoce do Norte do país na aceitação das novas correntes e na superação do *proto-Renascimento*, superficial e decorativo, das 2 primeiras décadas do século, numa acção de vanguarda cujo balanço ainda está por fazer.

Entretanto, duas provas académicas estudavam o mesmo processo para as áreas de Coimbra e do Algarve, assim revelando coincidências e particularidades não menos significativas, que importa aprofundar através de estudos inter-regionais. Enquanto não é possível a síntese nacional que unifique esses diferentes focos de província, faz falta analisar o terreno onde convergem as diversas forças e a proximidade do poder fez da Arquitectura signo e veículo de ideologias políticas: o da encomenda régia, nesta época (se exceptuarmos Coimbra) praticamente limitada à região Centro-Sul do País balisada pelo triângulo Lisboa - Évora - Tomar onde a corte tinha assento habitual. É o que no presente trabalho procuramos fazer; embora, por motivos de espaço e coerência temática, tenhamos limitado o nosso inquérito ao momento inicial - menos claro, mas por isso mesmo mais fascinante - desse processo de mudança e maturação.

Ao longo do reinado de D. João III, um *Primeiro Renascimento* (expressão que propomos para traduzir o "Early Renaissance" dos ingleses) esforçou-se por arrancar uma imagem humanística da arquitectura do seio da tradição gótica e colocá-la ao serviço da nova concepção do poder régio; o que podemos considerar realizado nos anos seguintes a 1541, com o pleno conhecimento da "teoria das ordens" vitruviana e a consequente passagem ao *Alto Renascimento* que marcará, com Diogo de Torralva, um dos cumes da arte portuguesa. Mas longe desta clareza meridiana, o seu ponto inicial surge num emaranhado confuso de direcções em

aparente indefinição estilística - como todos os momentos de passagem - acrescido de uma virulência para que não encontramos paralelo e deveras nos surpreende, mostrando bem a importância das questões que estavam em jogo.

Em 1510 construía-se em Tomar uma janela célebre no topo do novo coro manuelino, já pronto no lustro seguinte. Exactos 15 anos depois, toda essa obra era propositadamente recoberta pelo novo edifício conventual ordenado por D.João III, marcando um salto estilístico brutal, que escondeu sob capas de silharia as partes mais visíveis do antigo e tapou cuidadosamente os seus aspectos ornamentais mais chocantes à nova sensibilidade. Ao lado, foi construído um "Claustro Grande" que terá sido o maior e mais florido do Primeiro Renascimento em toda a Península. Mal terminado, seria por sua vez demolido até aos alicerces para em seu lugar erguer-se, a partir de 1557/8, o famoso Claustro de Torralva, obra-prima mundial do classicismo renascentista. No espaço de 4 décadas uma sucessão de reviravoltas político-religiosas e de oscilações do gosto promoveu, pois, a mais dispendiosa e radical metamorfose estilística de que há memória, tão profunda e inexplicável que quase parece um capricho absurdo.

É essa "história" que pretendemos aqui contar, situada no respectivo contexto, tomando-a como um nó exemplar dos problemas que caracterizam a cultura arquitectónica portuguesa na transição entre o Manuelino e o Alto Renascimento. Dessa viragem fica-nos desde já a certeza de que não se tratou de fenómeno simples - de mera "introdução", como sói dizer-se à luz duma visão histórica difusionista - mas de uma dialéctica de processos imbricados ou antagónicos em que, da juxtaposição à fusão e à simbiose de elementos, da tradução à reconversão de

estruturas, muitas foram as modalidades de passagem de um sistema estilístico para o outro, que nos devemos abster de encarar como obedecendo a uma lógica interna predeterminada. A arte dos humanistas só podia superar a dos escolásticos a partir do momento em que o Humanismo venceu a Escolástica.

Como se sabe, designavam-se na época por *moderno* e por *ao romano* aquilo que nós hoje chamamos de "gótico" e de "renascentista", numa inversão dos respectivos sentidos históricos - o que hoje nos aparece como passadista sendo então visto como o mais aberto ao futuro, e vice-versa - que não tem suscitado a reflexão que a nosso ver merece. Esse aparente paradoxo põe, afinal, a nu o choque de concepções da História e de modelos de cultura que separava o mundo medieval do que dele nascia e reclamava a sua diferença, autodefinindo-se por essa mesma oposição (como mostrou Panofsky). Procuraremos, nas páginas que seguem, evitar na medida do possível o uso actual dos conceitos estilísticos substituindo-os pelos seus equivalentes quinhentistas, que lhes restituem o campo semântico e o sabor originário que os envolviam.

Vista nesta perspectiva (e a possibilidade de colocar "em perspectiva" é uma conquista intelectual e humana do Renascimento), a turbulência dos anos 1520-40 em que centramos a nossa análise pode ser descrita em curvas de oscilação entre os modelos artísticos *moderno* e *romano* vividos em confronto, terminada com o virtual triunfo deste ao ponto daquele desaparecer do uso linguístico antes do meio do século, para só reaparecer no seu final investido de sentido totalmente diverso. Dentre os muitos factores que contribuíram para tal desfecho - uns externos, como a pressão do que sucedia no resto da Europa, outros talvez específicos à situação portuguesa, em que daremos especial relevo à funcionalidade estilística expressa

nas formas da Arquitectura Militar - avulta o papel da encomenda régia, desde cedo alinhando nas propostas mais racionais do *modoao romano* e sabendo compreender o seu valor formativo e alcance ideológico. Temos o desgosto de nada haver podido apurar de substancial sobre a organização das obras régias e seu funcionamento nesse período, concretamente sobre o papel, que suspeitamos crucial, de agentes como o "provedor das obras reais" Bartolomeu de Paiva, o *Amo* de D. João III, a quem parece dever-se o grande impulso da encomenda régia no sentido do novo estilo. Tal como se mantém a frustração - ou seria melhor dizer o enigma ? - de não havermos encontrado um só desenho de arquitectura renascentista. Mas pensamos ter trazido algum contributo para a reavaliação que se impõe da figura do Piedoso e de seu denegrido reinado.

Em linha com o há muito visto no campo da história cultural e literária, mas que continuava por fazer no da História da Arte, delineia-se, creio, com plena nitidez uma política arquitectónica promovida por D. João III e por ele empenhadamente conduzida e levada a cabo. Poucos mecenas portugueses terão tido como ele a sorte, a sabedoria ou o mérito, de verem concluídas as grandiosas obras que empreenderam. e ainda menos se dado ao luxo de demolir e reconstruir por puro imperativo estético, como em Tomar: isto numa época que os historiadores da Economia nos dizem de "decadência".

O seu alinhamento inequívoco na senda do progresso artístico e a abertura aos ventos de renovação que chegavam da Itália (embora, note-se, o mesmo não se possa dizer a respeito da Pintura, por razões que seria importante averiguar), as suas opções estilísticas sempre justas, bem informadas e em actualização permanente - nisto reatando uma política deixada pelo seu antecessor do mesmo

nome, como veremos (o que nos obrigará a recuar ao século XV, em jeito de Introdução ao presente estudo) - permitem concluir com uma apreciação diferente, e altamente positiva, da era e da personalidade joaninas, que têm a sua verdadeira apoteose no Mausoléu de príncipe-humanista que fez erigir para si na acrópole de Tomar. A pergunta deixada há mais de meio século por Marcel Bataillon - "*Quand saurons-nous ce qui se cache derrière le visage sans expression de Jean III le Pieux ?*" - talvez encontre, afinal, melhor resposta na História da Arte do que em nenhuma outra área da História.

Quero deixar a expressão do meu reconhecimento ao Sr. Professor Artur Nobre de Gusmão por ter aceite a responsabilidade académica por esta tese, bem como, na sua qualidade de Director do Serviço de Belas-Artes da Fundação C. Gulbenkian, não lhe ter negado apoio e incentivo desde o primeiro momento, o que muito me sensibilizou; à Dr^a Iria Caetano, do IPPC, por resolver os entraves burocráticos no acesso aos monumentos; e ao Prof. Jean Guillaume, da Univ. de Paris-IV e do Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, de Tours, em quem encontrei a ajuda generosa e a segurança científica que permitiram levar o trabalho a bom termo. Uma palavra de gratidão, ainda, a quantos, com a sua amizade, incentivo, frutuosa troca de ideias ou uma simples observação no momento certo, muito devo: John Bury, Prof. A. Chastel, J.E. Horta Correia, Nicole Dacos, Sylvie Deswarte, Pedro Dias, Dr^a Marie-Thérèse Mandroux-França, Prof. C. L. Frommel, Paulo Varela Gomes, Fernando Marías, Paulo Pereira, Prof. J. M. Bairrão Oleiro, Vítor Serrão, Alice e Hellmut Wohl. Um agradecimento, enfim, à Patrícia Vieira, sem cujo apoio informático esta tese nunca teria sido escrita.

Capítulo 1

PORTUGAL E A ARTE ITALIANA NO SÉCULO XV

No mais antigo esboço de história da arte escrito em Portugal, segundo um esquema que só não pode ser dito vasariano por ser anterior a Vasari, Francisco de Holanda conta como a arte antiga foi morta e permaneceu sepultada "em tempos mui bárbaros", com a excepção do "pintor português que sinto que merece memória" Nuno Gonçalves, até começar a renascer e "a mover-se um pouco na cova", ganhando vida graças à "alguma pequena luz" que lhe foi infundida "no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca".

Desde o meado do século XVI em que tais palavras eram escritas (*Da Pintura Antiga* , 1548) via-se já esse longo século anterior como o prelúdio necessário ao *ressurgir* do *antigo* então em curso, reconhecendo-lhe um valor explicativo. É, pois, por tais antecedentes algo obscuros, a cujas primeiras manifestações esporádicas em pleno apogeu do Gótico Tardio podemos por mero comodismo mental dar o nome de **pré-Renascimento**, que devemos iniciar a nossa análise do fenómeno renascentista na arquitectura portuguesa.

Do intenso relacionamento cultural estabelecido pela dinastia de Avis entre Portugal e os principais centros italianos (sobretudo da

Toscânia), reforçado à medida que a expansão marítima avançava ¹, se a pintura foi a primeira, a arquitectura foi a última das artes a beneficiar. Enquanto já D. João I tinha como pintor régio um "António Florentino" e em Pisa - o porto mais frequentado pelos navios portugueses - florescia Alvaro Pires de Évora (act.1411-34) ², apenas passado o meado do século encontramos algum indício de atenção às novas formas construtivas italianas no campo da arquitectura militar, e talvez um vislumbre de ar toscano na religiosa como o claustro de D. Afonso V no Mosteiro da Batalha (1450) porventura explicável pelas comuns fontes espirituais do franciscanismo.

As duas culturas evoluem a par, quase ao mesmo ritmo, num constante intercâmbio de conhecimentos e experiências de carácter económico, científico e técnico, como se os Descobrimentos fossem uma tarefa em comum. Muitos aspectos artísticos estavam nela envolvidos ou implícitos, e entre essas duas séries de factos há profundos laços que não podem ser esquecidos. Se 1425 é a data das descobertas perspectivadas por Brunelleschi e dos primeiros frescos de Masaccio, é também a da ocupação da ilha da Madeira por João

¹ Não existe um estudo de conjunto das relações luso-italianas no século XV. Além das obras gerais (A. Portugal de Faria, *Portugal e Itália*, Livorno, 1898-1905; AA.VV., *Relazione storiche fra l'Italia e il Portogallo*, Roma, 1940; C. de Passos, "Relações históricas luso-italianas", in *Anais, Academia Portuguesa da História*, VII, 1956, pp. 143-240), ver A. Pellizari, *Portogallo e Italia nel secolo XVI*, Nápoles, 1914; V. Rau, (arts. em *Estudos de História*, Lisboa, 1968, e *Estudos de História Medieval*, Lisboa, 1985); M. Martins, *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951; E. Nunes, *Dom Frey Gomez*, Braga, 1963; A. D. Sousa Costa, *Monumenta Portugaliae Vaticana*, Roma-Porto, 1968 ss; etc.

² "una delle più interessanti fra le ultime manifestazioni dell'arte medioevale in Toscana" (K. Steinweg, "Opere sconosciute di Alvaro di Pietro", in *Rivista d'Arte*, XXXII, 1957, pp.39-55). Também em Pisa um *Luigi Giani di Portogallo* assinava em 1422 (?) um painel tardogótico (L. Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, pp.93-8).

Gonçalves Zarco; e não por acaso o 1488 que para o historiador de arte assinala o início da carreira de Miguel Angelo é, em lugar cronológico e horizonte cultural, o mesmo que para a história da expansão marca o ponto alto do descobrimento atlântico com a passagem do Cabo da Boa Esperança por Bartolomeu Dias... Isolada pela historiografia em blocos estanques, essa correlação não era ignorada pelos contemporâneos, como bem mostra a anedota do "ovo de Colombo" aplicada por Vasari à cúpula de Brunelleschi no *Duomo* de Florença.

Tais concomitâncias - e a história comum que lhes está subjacente, com episódios como o desenvolvimento paralelo do baluarte em Itália e da caravela portuguesa, dois instrumentos essenciais da expansão europeia que aplicavam a situações novas o princípio da mecânica gótica de reduzir uma pressão frontal por tensões laterais oblíquas - constituem realizações colectivas de longa duração, e campo aberto a uma história conjunta que está por escrever. Pois o paralelismo entre a revolução artística e a da náutica não se devia a simples coincidência. Desde o Infante D. Pedro, o das "Sete Partidas", cujos volumosos investimentos bancários na cidade do Arno permitiram a construção para o seu filho, Cardeal D. Jaime, da capela tumular em San Miniato (1460) que constitui o melhor repositório da arte florentina do tempo ³, um número surpreendente de

³ F. Rogers, *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Cambridge Mass., 1961; F. Hartt, G. Corti e C. Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal, 1434-1459*, Filadélfia, 1964; M. C. Mendes Atanázio, *A Arte em Florença no séc. XV e a Capela do Cardeal de Portugal*, Lisboa, 1983. Uma visão sistemática (embora discutível) no campo das mentalidades em J. Barradas de Carvalho, *A la Recherche de la Spécificité de la Renaissance Portugaise*, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1983.

portugueses ocuparam posições de destaque na vida italiana do Quattrocento.

Sob o governo do abade D. Frei Gomes de Lisboa (1419-39), a Badia cisterciense de Florença tornou-se centro fornecedor dos livros iluminados *ao modo toscano* altamente cobiçados pela nobreza em Portugal ⁴ : um tipo de iluminura *com boa folhetaria ao modo de Toscana* , a qual *com boas folhagees a redor per as margees onde comprisse com algumas aves e com algumas feguras dentro das letras* tornava o *lavor fermosso* ⁵. Foi também, sem dúvida, pelo intermédio deste influente abade português que em 1435 era aprendiz de Fra Angélico em Fiésole o João Gonçalves, iluminador dos livros do Infante D. Pedro que pintaria em 1436-39 o admirável ciclo de frescos giottescos do "Claustro das Laranjas" na Badia florentina ⁶, em que podemos reconhecer o início da tradição pictórica que culminará com Nuno Gonçalves.

Outras figuras de primeiro plano na vida política e intelectual da Florença de então, como o bispo do Porto D. Antão Martins de Chaves,

⁴ Já em 1425 Vasco Rodrigues aí encomendava um Terêncio e duas obras traduzidas por Leonardo Bruni (A. Guidotti, "Botteghe di cartolai e miniatori a Firenze", *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento*, Florença, 1985, pp. 473-507, Doc. 3). O apreço por esses livros era tal que o bispo do Algarve tinha toneis de vinho na Raposeira para comprar um breviário às galés de Veneza em 1427 (Bibl. Medicea Laurenziana, Ms. *Ashburnham* 1792, I, fasc. IV, n.º 12: inédito). Outras encomendas - do Rei, Inf. D. Fernando, Aires Gomes da Silva, Fr. Estêvão de Aguiar, D. Francisco de Castro, feitor Afonso Anes, etc. - são citadas na correspondência de D. Gomes (que urge publicar).

⁵ Cartas do feitor Afonso Eanes a D. Gomes, de Pisa, 28 de Agosto a 27 de Novembro de 1426: id. *ibid.*, fasc. VI (*Varie*), n.ºs 8, 16 e 20.

⁶ P. J. Cardile, *Fra Angelico at San Domenico (1420-1435): the development of his style and the formation of his workshop*, Yale Ph.D., Ann Arbor, 1976: recua a 1430 a colaboração de "Johanne Ghonçalvi de Portugalie" e atribui-lhe uma dezena de iluminuras e painéis. Note-se que a paisagem naval no 7.º fresco da Badia, de rara iconografia segundo H. Wohl (*The paintings of Domenico Veneziano*, Londres-N. York, 1980, p.84), parece ser uma vista de Lisboa.

encarregado em 1437 de trazer para o concílio o imperador de Constantinopla, vindo a morrer rodeado de honras em Roma (1447), onde jaz no magnífico túmulo de S. João de Latrão lavrado por Filarete e Isaías de Pisa ⁷; ou o matemático Fernão Martins de Reriz, cónego da Sé de Lisboa, amigo de juventude do cardeal Nicolau de Cusa - o primeiro a formular em termos filosóficos o moderno conceito de espaço como "quantidade contínua" ⁸ -, de quem é interlocutor no diálogo *De Non Alitudo* e foi testamenteiro (1464). Este Fernão Martins era também amigo do médico florentino Paolo dal Pozzo Toscanelli - o professor de geometria de Brunelleschi - que dedicou-lhe um tratado de perspectiva e manteve com ele correspondência científica ao longo dos anos, como a célebre carta de 1474 sobre a circumnavegação da Terra por ocidente que viria a convencer Colombo ⁹.

Era, de facto, numerosa e influente a colónia portuguesa de Florença e Pisa, que dispunha em 1427 de dois médicos da nacionalidade para o seu serviço¹⁰. Mas nem pelos pintores surgidos no seu seio ou pelas encomendas a artistas locais - como Paolo

⁷ M. Kuhlenthal, "Zwei Grahmalen des frühen Quattrocento im Rom: Kardinal Martinez de Chiavezz und Papst Eugen IV", *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16, Tübingen, 1976, pp. 17-55.

⁸ E. Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, N. York, 1969, p. 122-3, mostrou que era condição essencial ao aparecimento da teoria renascentista do espaço.

⁹ Deve tratar-se do Fernão Martins Coutinho, dos senhores de Reriz (Lamego), que em 1410 estudava Direito em Pádua (V. Rau, "Alguns estudantes e eruditos portugueses em Itália no século XV", in *Do Tempo e da História*, V, Lisboa, 1972, pp. 29-99), onde o ensino de Biagio Pelacani criara um vivo interesse pela óptica e astronomia. O tratado de Toscanelli foi publicado por A. Parronchi (*Studi sulla Dolce Prospettiva*, Milão, 1964, pp. 583-641) e o de Cusa em E. Vansteenberghe, *Le Cardinal Nicolas de Cues (1401-1464)*, Lille, 1920, p. 252. A bibliografia sobre o problema Toscanelli-Colombo é demasiado vasta para poder ser aqui citada.

¹⁰ Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham, ibid., fasc. VIII, nº 13: inédito.

Uccello, que por 1461-65 pintou um S. Tomé (de que fala Vasari) sobre a legenda *India Tibi Cessit* ("Concedi-te a India") para a nação portuguesa, "tanto benemerita del negozio e piazza di Firenze"¹¹ - nem pela ânsia de objectos *ao modo toscano* que criou em Portugal, essa "feitoria" fez com que a arte portuguesa quatrocentista deixasse de se incluir por inteiro no mundo gótico.

Seria, com efeito, exagerado ver prenúncios do Renascimento no que não passavam de mostras de cosmopolitismo e da curiosidade generalizada dos grandes senhores medievais, como o 1º Duque de Bragança, viajante incansável e peregrino em 1409 a Jerusalém, que *gostava de cosas antigas y quando se recogio a Chaves, adonde vivio la mas de su vida, junctó libros y otras anteguedades que el trayó de fuera del Reyno* ¹², a que não faltariam livros iluminados adquiridos em Florença através dos mercadores Sernigi, pois estavam no final do século XVI em casa de um descendente destes em Lisboa.

Não admira que o mais alto expoente dessa linha de cultura fosse o seu filho D. Afonso, Conde de Ourém, talvez o primeiro homem do Renascimento em Portugal, que faz figura de excepção no panorama ibérico ao ser o único cuja paixão construtiva e cujo italianismo não oferecem dúvidas. Tendo percorrido a Europa, ido a Jerusalém, e por duas vezes estadeado longamente pela Itália - em 1436-38 como embaixador ao concílio de Basileia-Florença e de novo em 1452-53, já com o título de Marquês de Valença, conduzindo a infanta D. Leonor

¹¹ F. L. Del Migliore, *Firenze Città Nobilissima*, Florença, 1684, p. 488. Esse perdido fresco na fachada da igreja de S. Tomás em Florença era, sem dúvida, uma forma de propaganda portuguesa ao plano henriquino de atingir a Índia.

¹² Frei Jerónimo Roman, "História da Casa de Bragança" (Ms. na Biblioteca da Casa Cadaval), p. 302; cit. por J. T. Montalvão Machado, *Dom Afonso, primeiro Duque de Bragança. Sua vida e sua obra*, Lisboa, 1964, p. 457.

para consorciar-se em Siena e Roma com o imperador Frederico III da Alemanha -, este neto de D. João I e de Nuno Alvares Pereira (e como tal senhor de vasta herança, que a morte precoce não deixou frutificar) dominou do alto o ambiente cultural do seu tempo.¹³

Figura excêntrica, que numa sociedade dominada pelas regras da cavalaria fazia ponto de honra em não ser armado cavaleiro e, no meio da pompa de que se rodeava, só usou por divisas um ouriço cacheiro e dois guindastes de içar pedra sustentando uma cartela com o moto *Neminis* ("Ninguém")¹⁴, fez modernizar a sua vila de Ourém com muralhas e fonte (1435), protegeu os judeus de Tomar, e no rescaldo da guerra civil de Alfarrobeira açambarcou a mão de obra especializada do estaleiro batalhino que havia seguido o partido do Infante D. Pedro¹⁵. Estamos, pois, perante uma política consciente de "pré-mecenato" a exemplo do que vira em Itália - de cuja admiração dá testemunho o seu *Diário da Jornada* de 1436 - que constitui um fenómeno novo na vida artística portuguesa, dominada pelo gosto ostentatório do Gótico final (a que ele não foi, aliás, insensível, como mostra o relicário que deu à Colegiada de Ourém, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga).

As fundações do Conde de Ourém - as primeiras obras de carácter renascentista existentes em Portugal - devem remontar ao decénio

¹³ Um estudo deste fascinante personagem em L. Scarlatti, *Os homens de Alfarrobeira*, Lisboa, 1980, cap. 14.

¹⁴ F. A. Garcês Teixeira, "A empresa do 1º Marquês de Valença", *Revista de Arqueologia*, III, Lisboa, 1930, pp.17-22; V. Rau, "As empresas e a história das técnicas em Portugal nos sécs. XV e XVI", in *Estudos de História Medieval*, pp.171-7.

¹⁵ H. Baquero Moreno, *A Batalha de Alfarrobeira. Antecedentes e significado histórico*, Coimbra, 1979-80, pp. 587-9, publica os nomes dos pedreiros e assentadores do Mosteiro da Batalha que tiveram seus bens confiscados e passaram em 1449 ao serviço do Conde de Ourém.

1450-60 e resumem-se hoje a uns poucos vestígios, além das obras militares que analisaremos no capítulo seguinte. No pátio interior do Castelo de Porto de Mós restam quatro portais esquadriados de verga denticulada e uma "lóggia" sobre pilastras e colunas caneladas de espírito decididamente não-gótico: os capiteis "jónicos", de correcto desenho apesar de um tratamento muito plástico, quase protomanuelino, e sobretudo as suas bases com a dupla escócia vitruviana, denotam alguma mão familiarizada com os círculos da vanguarda florentina do meado do século, em que Vitrúvio começava a ser conhecido.

Na cripta funerária da matriz de Ourém (para onde foi trasladado de Tomar, onde faleceu, para um túmulo tardogótico em 1487) e na Sinagoga de Tomar, vemos mísulas "jónicas" e um invulgar tipo de decoração floral geometrizante, que em desespero de causa tem-se querido atribuir a artistas hebraicos ou a judeus magrebinos¹⁶, mas que encontra melhor paralelo no renascentismo medievalizante dum Michelozzo¹⁷. São sugestivas as semelhanças de pormenor com o "Claustro das Laranjas" da Badia de Florença, empreendido pelo Abade D. Gomes de 1434 a 1437 e atribuído a Bernardo Rossellino e um conjunto de colaboradores¹⁸, pelo que não parece arriscado

¹⁶ S. Schwarz, *Inscrições Hebraicas*, Lisboa, 1923; e J. M. Santos Simões, *Tomar e a sua Judiaria*, Tomar, 1943.

¹⁷ Cfr. F. Borsi, G. Morolli e F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma, 1979, e M. Ferrara e F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Florença, 1984, para esse desprezado momento retardatário do Primeiro Renascimento toscano que coincide com o mecenato de Cosme de Médicis.

¹⁸ P. Sanpaulesi, "Costruzioni del Primo Quattrocento nella Badia Fiorentina" (*Rivista d'Arte*, XXIV, 1942, pp. 143-179) acentua o seu carácter não erudito, pondo em dúvida a autoria rosselliniana. A. Guidotti considera-o *uno dei più antichi chiostri rinascimentali fiorentini* ("Vicende storico-artistiche della Badia Fiorentina", in AA.VV., *La Badia Fiorentina*, Florença, 1982, pp. 47-

imaginar um *scalpellino* ou um *marmoraro* desse meio contratado pelo Conde de Ourém para vir realizar em seus domínios os primeiros ensaios de arquitectura "ao modo toscano" que se viram no país. Mas tratou-se de caso único e sem sequência, fruto de uma encomenda excepcional (a que não seria alheia a conjuntura pós-Alfarrobeira), que a morte do Marquês em 1460 antes de assumir o ducado paterno veio atalhar. Seria o seu filho ilegítimo D. Afonso de Portugal, futuro bispo de Évora, a dar continuidade ao fermento classicizante nela contido, em contexto já diferente e adverso.

O mesmo não sucedeu a outra pioneira iniciativa artística do malogrado primogénito do Duque de Bragança, que inaugurou uma corrente de gosto mantida com sucesso até o século XVI: a aquisição de peças em terracota esmaltada para serem aplicadas na decoração arquitectónica.¹⁹ Combinando o gosto pelas superfícies brilhantes e lustrosas, como no mármore polido e cerâmicas orientais, com a preferência franciscana por materiais pobres, o escultor florentino Luca della Robbia criou em 1442-43 um género novo, fundando uma empresa familiar de grande êxito cada vez mais voltada à produção em série e à venda para o exterior dessas peças fáceis de montar e de transportar e altamente decorativas: retábulos, sacrários, medalhões, frisos, etc., destinados a enquadrar-se na arquitectura. A simplicidade dessa "arte de exportação" marginalizava-a em relação às pesquisas formais mais eruditas do Quattrocento florentino - de

della Badia Fiorentina", in AA.VV., *La Badia Fiorentina*, Florença, 1982, pp. 47-132), sendo o único na cidade com dois pisos iguais sobrepostos (M. Castelli, *I Chiostri di Firenze*, Florença, 1982, pp. 16-20).

¹⁹ Um bom panorama em P. Dias, *A importação de esculturas da Itália nos Séculos XV e XVI*, 2ª ed., Coimbra, 1987.

que pagou o preço de uma escassa fortuna historiográfica, só reabilitada pelos estudos de estrangeiros como Marquand e Pope-Hennessy -, mas tornava-a tanto mais fácil de assimilar pela clientela não florentina, documentando-se encomendas de Bruges em 1473 e da Inglaterra nessa mesma década.

O que tem sido ignorado, é que o mais antigo testemunho hoje conhecido da exportação dessas obras em terracota vidrada de Florença destinou-se a Portugal, e precisamente ao Conde de Ourém. Uma anotação referente ao carregamento de sete caixas (*7 chasse di lavorj de terachotta envetriata del Marchese di Valenza*) surge, ao lado de embalagens de salitre e brocado carmesim, numa lista de bens entregues a 28 de Maio de 1454 em Pisa a um Bernardo de Évora, a fim de serem embarcadas para Lisboa (*che lo mādasi a Lisbona*). ²⁰

Embora Sir Pope-Hennessy pense tratar-se de um medalhão com escudo de armas, não podemos deixar de aproximar essa encomenda - que não seria grande, a julgar pelo escasso número de peças (um retábulo podia conter de 80 a 200, como os de La Verna) - de outra recentemente revelada por Mendes Atanázio ²¹: a de duas "histórias" começadas a pagar a Luca della Robbia a 9 de Fevereiro de 1453 pelos mesmos banqueiros Cambini por conta dum "Marquês" que não identifica (*sono per parte di 2 storie envetriate che fa per il*

²⁰ Florença, Arquivo do Hospital dos Inocentes, série *Estranei*, nº 219 (*Ricordanze, 1454*), fl.35v. (cit. sem publicar por J. Pope-Hennessy, "Thoughts on Andrea della Robbia", *Apollo*, 109, 1979, pp.176-197).

²¹ M.C.Mendes Atanázio, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, 1984, p.27: Arq. do "Spedale degl'Innocenti", *Estranei*, nº 265 (*Q. di chassa, 1453*), fl.101v. (Agradeço ao Prof. Gino Corti, do Harvard Center for Renaissance Studies - Villa "I Tatti" de Florença, a preciosa ajuda na localização e correcta leitura destes textos.)

marchese di portoghallo), sendo incerto se uma imagem da Virgem (*Madonna Maria*) mencionada a seguir tinha o mesmo destinatário. Não temos qualquer dúvida de que este era o Conde de Ourém, que já usava o título de marquês ao conduzir para a Itália a futura imperatriz, e que os dois dados documentais completam-se: as peças embarcadas em Pisa em 1454 eram obviamente as mesmas que ele havia encomendado ao passar por Florença no ano anterior. Essas duas "histórias" (medalhões, sobreportas ou retábulos) destinavam-se provavelmente à sua igreja de Ourém, que o Terramoto de 1755 arruinou.

Essa viagem de 1452-3 foi, aliás, um marco na história das relações culturais entre Portugal e Itália, pois não só nela participou o jovem D. João de Meneses e Silva, filho do alcaide de Campo Maior (e por conseguinte tio do futuro D. Miguel da Silva) que viria a fixar-se em Itália sendo conhecido por Beato Amadeu, fundador dum ramo franciscano e da igreja de San Pietro in Montorio - contruída na década de 80 com uma subvenção de D. João II, antes de passar ao patrocínio dos Reis Católicos -, como estabeleceram-se contactos com Mariano Taccola, então o maior engenheiro da Europa, que já em 1453 era cavaleiro da Ordem de Santiago ²². Mas nada indica a encomenda robbiana do Conde de Ourém fosse acompanhada por outras ou que ganhasse adeptos imediatos. Com a possível excepção do medalhão da Malagueira ²³, só nos últimos anos do século essas

²² Temos em preparação o estudo pormenorizado destes dois pontos.

²³ Vimo-lo recentemente em casa de seus proprietários em Lisboa, que tiveram a gentileza de nos esclarecer que, ao invés da informação prestada há alguns anos a Mestre Túlio Espanca, não procedia de Santarém. Deve tratar-se de aquisição feita no estrangeiro por seu bisavô, o distinto médico Prof. José

peças ganham geral aceitação entre nós, acomodando-se a arquitecturas tardogóticas ou manuelinas, a interiores e a fachadas. Também aqui o Conde D. Afonso foi profeta antes de tempo, e não encontrou entre os seus contemporâneos quem quisesse acompanhá-lo nessa ousada descoberta do novo mundo de formas que entrevira em Itália.

A razão essencial para esta indiferença pela "alguma pequena luz" da arquitectura *ao modo toscano*, mais flagrante quando comparada com o que se passava então na pintura - num contraste de que seria exemplo máximo o altar do túmulo de S. Vicente na Sé de Lisboa, com a contradição (chocante para os nossos olhos) entre as tábuas tão italianizantes de Nuno Gonçalves e a máquina retabular de marcenaria flamejante - reside na própria concepção da Arquitectura como facto eminentemente colectivo, como o vestuário, os costumes ou a língua, resistente à mudança e a ser "traduzido" para uma cultura diferente, expressão identificadora de um espírito regional ou nacional intransplantável por natureza.

Nesse complexo panorama da arquitectura portuguesa do Quatrocentos, sujeita a tensões culturais tão diversas quanto o gótico de inspiração franco-flamenga, tido por paradigma de bom gosto, e o mudejarismo *à mourisca* que as conquistas em Africa impunham ²⁴, a expressão nacional por excelência deve ser procurada, como bem viu M. Chicó, no depurado gótico clássico de tradição mendicante que

²⁴ Em conferência proferida no Palácio Nacional de Sintra a 22/1/1988 sugerimos que esse palácio, reformado por D. João I na sequência da tomada de Ceuta (1415), deve se atribuir ao arquitecto João Garcia de Toledo, cidade que era então um dos mais vivos focos de mudejarismo na Península (cfr. V. Serrão, *Sintra*, p. 30).

parece ter sido do particular agrado dos Infantes de Avis, como forma vernácula paralela ao "pré-Humanismo" por eles promovido nos domínios da Literatura. Era esse o gosto pessoal do Infante D. Henrique, tanto quanto o podemos deduzir do que se conhece das obras que patrocinou, tal como parece tê-lo sido de D. Afonso V.

Mesmo uma corrente tão rapidamente assimilada (devido a razões mais políticas do que estéticas) como o tardogótico de raiz inglesa do Mosteiro da Batalha não deixava de suscitar críticas na época, como indica um irónico comentário a propósito do Mosteiro de S. Bento que a infanta D. Isabel, futura Duquesa de Borgonha, estava a construir em Xabregas para o portuguesíssimo reformador Mendo de Seabra, feito tão ao *modo de Inglaterra* que dir-se-ia estarmos em país estrangeiro... ²⁵

Não admira, pois, que o conhecimento travado em Florença entre o Conde de Ourém e a obra de (ou o próprio) Brunelleschi ²⁶ não conduzisse a mais do que um superficial interesse pelas construções deste último - a que, sintomaticamente, preferirá a versão "suave" da linha michelozziana -, tanto mais quanto o seu conteúdo de classicismo não era percebido na época com o mesmo potencial revolucionário que lhes vemos hoje e elas visavam no essencial,

²⁵ Carta de Pero Lopes do Quintal ao Abade D. Gomes, 10 de Dezembro (1427?): *Out^a si vos çertifico que a senhora Ifanta ora faz huum lugar a frej Esteuã d'Agiaar aalem de Exobregas onde chamam a do madeireiro e deu elRey toda a cantaria e a pedra dos paaços d'Exobregas pera fazerem o moesteyro (...) e ho lugar he majs a modo de Ingraterra que de Meendo de Seaura que he purtugees e queriao em outro Reyno* (Bibl. Medicea Laurenziana, ibid., fasc. VIII, n^o 14; inédito).

²⁶ Daremos conta disto em artigo solicitado pelo saudoso Prof. André Chastel, a publicar proximamente na *Revue de l'Art* (CNRS, Paris).

segundo interpretação recente ²⁷, a formulação de um estilo nacional toscano com raízes no Românico local.

Nada mais estranho a uma época dominada pelos particularismos do mundo medieval do que o universalismo. A convicção ingénua da superioridade da própria cultura, o orgulho nacional, são traços constantes da literatura de viagens, mesmo tratando-se das de um português por terras de Itália: haja em vista as cartas que o culto D. Lopo de Almeida dirigiu ao rei D. Afonso V em 1453 relatando a atrás referida embaixada matrimonial de D. Leonor a Siena, em que critica a falta de maneiras de italianos e alemães para concluir que *a melhor terra do mundo, os melhores homens do mundo são os de Portugal* ²⁸.

Essa barreira cultural era o primeiro obstáculo a vencer para a aceitação do diferente como uma alternativa, na mais socialmente enraizada de todas as artes que é a arquitectura; mas foi o mais custoso também. Por isso, mais do que a catalogação das primícias, interessa-nos a análise das premissas que tornaram possível e apetecível a arte do Renascimento à sociedade portuguesa - um complexo fenómeno que assumia índole cultural e política paralela à dos *humanitatis studia* .

Apenas no último quartel do século XV surge de forma consistente pela mão de D. João II um conjunto de manifestações arquitectónicas que podemos classificar como "pré-renascentistas". Após quase um século de fortes relações com a Itália, de intensificação dos estudos

²⁷ J. Onians, "Brunelleschi: humanist or nationalist?", *Art History*, 5, 1982, p. 259-72. Uma integração no Gótico florentino em H. Klotz, *Filippo Brunelleschi. The Early Works and the Medieval Tradition*, Londres, 1990.

²⁸ A. Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, Coimbra, 1965, p. 50.

latinos, da vinda para o país enquanto preceptores régios ²⁹ de humanistas como Mateus de Pisano (1435), filho da célebre Cristina de Pisano, Estêvão de Nápoles (c. 1450) e Justo Baldino (c. 1470), e da actualização científica através dum permanente contacto com a tecnologia italiana, só então se reuniram as condições para que a Architectura pudesse ser vista como uma linguagem transnacional susceptível de ser imitada ou assimilada, e de erguer as soluções desenvolvidas pela arte italiana em modelos de referência.

A introdução do Humanismo em Portugal é hoje vista no contrato em 1485 do professor bolonhês Cataldo Sículo para preceptor de D. Jorge, filho de D. João II; e já em 1489 dizia o Dr. João Teixeira, num discurso que é verdadeira certidão de baptismo da nova era, estar o estudo das letras antigas *renascer* no tempo deste *serenissimo Cesar* ³⁰. Como veremos, o paralelo renascimento da architectura pela via do italianismo não tardou mais que alguns anos a seguir-lhe os passos.

²⁹ Falta um estudo dos pródromos do Humanismo em Portugal anterior a Cataldo (v.sobre este A. Costa Ramalho). Para as traduções da "Inclita Geração", M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 8^a ed., Coimbra, 1973, e *Obras dos Príncipes de Avis*, introd. de M. Lopes de Almeida, Lello, Porto, 1981. Para os humanistas italianos ver o *Dicionário de História de Portugal*, 1971s.v. "Humanismo" (L. de Matos) e "Pisano, Mateus" (J.Serrão).

³⁰ Este valioso, e esquecido, documento do ideário político joanino encontra-se em tradução latina (de Luís Teixeira) e retroversão portuguesa no volume *Oração que teve Ioam Teyxeira Chanceler mor destes Reynos em tempo del Rey dom Ioam o segundo...*, Coimbra, 1562 (ver A. J. Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926, nº 90 e 91). Utilizámos o exemplar da BNL (Res. 80 V).

I. O GOSTO FLORENTINO DO REI D. JOÃO II

No artigo de abertura do primeiro número da revista *Colóquio*, em 1959, Reynaldo dos Santos chamava a atenção para o papel decisivo da Rainha D. Leonor (1458-1525) como protectora das artes plásticas, tanto do ponto de vista das obras que patrocinou como dos mestres a que recorreu ³¹. Podemos dizer que, com a excepção do importante contributo trazido pelo catálogo da exposição comemorativa do 5º centenário do nascimento da Rainha ³², o apelo lançado pelo grande historiador da arte não foi sequer ouvido : continua, de facto, por traçar o perfil daquela que foi a "Rainha Velha" até os primeiros anos do reinado de D. João III, com um peso de intervenção na vida cultural do país que poucas mulheres terão tido, além de ter sido a consorte e colaboradora de D. João II durante um quarto de século.

A tradição historiográfica romântica, oscilando entre a detracção e o panegírico, tem impedido de ver o papel histórico de D. Leonor por detrás da imagem da praxe da "Rainha da Misericórdia". e de reconhecer o sentido marcadamente político da sua acção enquanto complemento da do *Príncipe Perfeito*, numa paridade e perfeita

³¹ R. dos Santos, "Dona Leonor e a Arte: a arquitectura e as artes decorativas", *Colóquio*, 1, Fund. C. Gulbenkian, 1959, pp. 2-8; id., *Os pintores da Rainha D. Leonor. Comemorações do seu centenário*, Lisboa, 1958.

³² M. J. de Mendonça, A. Nobre de Gusmão e M. T. Gomes Ferreira, *A Rainha D. Leonor*, Exposição realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian no Mosteiro da Madre de Deus, Lisboa, Dezembro de 1958.

distribuição de esferas que supera a dos vizinhos Reis Católicos. Ela foi, de facto, a parceira devotada da obra de consolidação régia levada a cabo pelo marido, ocupando-se por inerência de funções - pouco interessa se também por pendor pessoal - dos diversos aspectos dos problemas de assistência e de cultura que, sem serem tão vitais para o país quanto eram a administração pública, a condução da política externa e da expansão, que só ao Rei competiam, eram já contudo, encarados como problemas de Estado. Nesta perspectiva, enquanto executora de uma política do espírito de D. João II - que lhe tem sido negada por não se perceber que era a da mulher... -, ela surge-nos como verdadeira mecenas do Renascimento, à imagem das damas ideais de Bocaccio ou Castiglione. Não pode haver melhor prova da justeza de sua visão prática do que a vitalidade quase perene da mais famosa de suas realizações, a criação das Santas Casas de Misericórdia.

Há, pois, que olhar à luz do contexto da época a acção de encomenda sistemática da Rainha, que assim aparecerá como ponto decisivo num processo de ruptura com os modelos artísticos do passado. Nessa sociedade que se aristocratizava brilhantemente, num estado tão centralizado como então o português, o conteúdo da cultura e o seu uso constituíam preocupações essenciais para o poder, conduzindo naturalmente a um estilo artístico (e de vida) mais laico, ostentatório e inevitavelmente eclético, em que ao lado do exemplo da nova arte flamenga e das deslumbrantes realizações da Alemanha imperial, aparece, também, a atracção a diversos níveis pela cultura italiana.

A coincidência (cremos que ainda não explorada) de as poucas obras definíveis como *proto-manuelinas* (em Beja, Setúbal, Azeitão, Tomar, etc.) pertencerem ao círculo restrito de D. Leonor - o pai, Infante D. Fernando, a mãe D. Brites, o irmão D. Manuel, a ama deste Justa Rodrigues - permite vislumbrar nesse gosto local de sabor tardo-gótico impregnado de mudejarismo mas não isento de pretensões italianas (até pelos interesses de D. Fernando na política mediterrânica), que se refina na corte dos duques de Beja em meados do séc. XV, um "estilo de família" erguido pelas circunstâncias à altura de gosto oficial da corte, para generalizar-se sob o Venturoso no peculiar estilo nacional que lhe leva o nome.

As opções estéticas de D. Leonor - princesa alentejana que o destino elevou aos 17 anos a regente do Reino -, ainda que por vezes indecisas, revelam-se (sempre que nos é possível julgá-las) coerentes e inovadoras. Na pintura, as suas preferências parecem ter ido para o flamenguismo sofisticado de Quentin Metsys (a cuja oficina dirigiu numerosas encomendas), dividindo-se entre nós entre Cristóvão de Figueiredo - o "pintor preferido de D. Leonor" segundo Reynaldo dos Santos - e o fascinante Mestre do Sardoal. Um gosto pessoal, sem dúvida heteróclito, mas a que não falta acertado critério: a elegância cosmopolita e a ostentação de luxo, visando manifestar, sem deixar lugar a dúvidas, a primazia absoluta da família real. É um estilo régio que D. Leonor, e através dela D. João II, assim procuram definir reagindo contra o gótico severo dos tempos de D. Afonso V pelo alarde de riqueza e de exotismo, ou do incentivo dado a formas

artísticas mais *modernas* e facilmente centralizáveis na corte, como a poesia palaciana, o teatro vicentino e a imprensa.³³

É exemplar o caso da ourivesaria, usada não apenas como demonstração da magnificência régia através das peças executadas - para o que D. Leonor dispôs de alguns dos melhores artífices da Península, como seu criado o *trovador e mestre da balança* Gil Vicente, e o Mestre João Alemão que em 1508 era solicitado pelo cabido da Sé de Sevilha -, mas na própria pintura, em que são verdadeiros modelos de ourives muitas das jóias pintadas pelo "Mestre do Sardoal"³⁴. Não menos significativo é, também, o episódio da arte designada por *afro-portuguesa* (na verdade, arte tardogótica portuguesa e manuelina executada com materiais e mão de obra africanos) de objectos sumptuários em marfim - cutelaria, saleiros, trompas, píxides - para ornar mesas e aparadores de festa, executados sob desenhos enviados de Portugal por determinadas tribos da costa de Serra Leoa, desde a sua descoberta em 1460 e a criação aí de feitorias e entrepostos comerciais até o meado do século

³³ Sobre a protecção de D. Leonor aos poetas de côrte do "Cancioneiro Geral", a Gil Vicente e aos impressores Valentim Fernandes e Hermão de Campos, cfr. Conde de Sabugosa, *A Rainha D. Leonor* , 2ª ed., Lisboa, 1974; M. de Sampaio Ribeiro, *A Rainha Dona Leonor de Lencastre e os alvares do teatro português* , sep. de "Ocidente", LVI, 1959, pp. 69-82; P. Teyssier, *Gil Vicente, o autor e a obra* , Bibl. Breve, 1982 (favorável à identificação do ourives com o poeta); e A. Anselmo, *Origens da Imprensa em Portugal* , Lisboa, 1981.

³⁴ A identificar com o pintor coimbrão Vicente Gil, como mostrou Vergílio Correia. Não nos admiraria viesse a provar-se ser ele o pai do ourives Gil Vicente, dada a coincidência de nomes e datas e de trabalharem ambos no círculo da Rainha. Outro filho de Vicente Gil, o pintor Manuel Vicente ("Monogramista MN"?) era já falecido em 1539, em que um seu filho inscrevia-se no Colégio de Santa Cruz: "*Francisco filho de Manoel Vicente pintor jaa falecido em esta cidade a 4 dias de Dezembro* " (C. dos Santos, *Estudantes e Constituições dos Colégios de Santa Cruz de Coimbra, 1534-1540*, Porto, Faculdade de Letras, 1974, p.72). Do Gil Vicente ourives há referências até 1517, do poeta até 1536, sendo hoje quase certa a sua identidade (v. *Nova História*, nº 1, junho 1984, p. 148).

XVI - primeiro exemplo, desde o Império Romano, de uma arte europeia fora da Europa.

Hoje não restam sequer duas centenas desses preciosos objectos, na sua quase totalidade em colecções e museus estrangeiros, para onde foram canalizados como raridades exóticas e presentes de estado desde o século XVI. Nenhum deles é atribuível ao período anterior à última década do século XV nem possui uma função claramente definida (tendo-se falado em hibridismo utilitário e até em "arte turística"!) : mas não podem restar dúvidas quanto ao seu fabrico sob encomenda portuguesa já desde o momento em que o comércio do marfim africano foi transformado em monopólio real, dado ao futuro D. João II em 1474, e ao valor altamente simbólico de *status* e de propaganda régia conferido a esses produtos *etíopes* (já que na visão geográfica da época o Golfo da Guiné marcava o início do território ocupado pelos súbditos do Preste João). A posse e exibição dessas raridades - que foram enriquecer as galerias principescas de arte e de curiosidades da Europa à medida que saíam de Portugal - era em sua função primeira um signo de domínio imperial sobre os povos civilizados do Oriente, e uma demonstração inequívoca do poderio e riqueza do monarca português.³⁵

A hipótese de nesse conglomerado de influências locais e exóticas que irá cristalizar no chamado *estilo manuelino* podermos destringir

³⁵ E. Bassani e W. B. Fagg, *Africa and the Renaissance : Art in Ivory*, New York, 1988, é a obra basilar sobre o tema, embora exagere fora de toda medida o peso africano da decoração e procure a sua inspiração em gravuras maneiristas alemãs (!), ignorando o carácter estruturalmente manuelino desses objectos e a existência de muitos "debuxos" desaparecidos. Para uma mais correcta interpretação ideológica e coleccionística do seu significado ver S. E. Davidson, *African Ivories from Portuguese Domain: Symbols of Imperial Rule in European Courts*, tese Ph. D., Univ. Washington, 1989.

uma componente italiana, com um momento alto durante o século XV correspondendo não só às inclinações intelectuais de D. João II como a uma precisa conjuntura cultural do país, ganha, assim foros de possibilidade palpável. Como é sabido, D. João II não só formou-se no ambiente humanístico da corte de D. Afonso V como traçou um programa à italiana para a educação do seu herdeiro, Príncipe D. Afonso, instituindo para ele uma escola na corte conforme aos princípios pedagógicos de um Vittorino da Feltre; enquanto para o bastardo D. Jorge chamava em 1485 como preceptor o humanista Cataldo Sículo, a quem se deve "a introdução do Humanismo em Portugal"³⁶. Rodeou-se de juristas da melhor formação clássica, como o chanceler João Teixeira e os embaixadores Vasco Fernandes de Lucena e D. Garcia de Meneses; e tinha em tal predileção a cultura toscana que manteve de 1489 a 1491 contactos com o humanista Ângelo Poliziano no sentido deste escrever em latim a epopeia dos feitos portugueses, subvencionando a formação no neoplatónico *Studio Fiorentino* do mesmo Poliziano, sucessor da *academia* de Ficino, duma plêiade de filhos de altos funcionários incentivados por Cataldo, como os 3 irmãos Teixeira, João Rodrigues de Sá e Meneses, Henrique Caiado, e os aveirenses Martinho de Figueiredo e Aires Barbosa ³⁷.

³⁶ A. da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, 2ª ed., Lisboa, 1983. Falta um estudo de conjunto sobre o humanismo português do século XV : veja-se J. de Carvalho, " Sobre o humanismo português na época da Renascença", agora in *Obra Completa*, II, Fundação C. Gulbenkian, 1983, pp. 1-43; F. de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*. Lisboa, 1987 ; e S. Viterbo, "A cultura intelectual de D. Afonso V", *Arquivo Histórico Português*, II, Lisboa, 1904, pp. 254-272.

³⁷ G. Battelli, "La corrispondenza del Poliziano col Re Giovanni II di Portogallo", *Rinascita*, II, 6, 1939; F. de Figueiredo, ob. cit., cap. 3; A. Moreira de Sá, *Humanistas portugueses em Itália*, Lisboa, 1983; N. Espinosa Gomes da Silva,

Nessa mesma linha filo-italiana, recorreu sempre que necessário a técnicos florentinos e senenses. Os contactos abertos pela embaixada de 1452 tinham tido sequência não só na troca de informações geográficas, como o já citado caso de Paolo dal Pozzo Toscanelli, mas também numa constante modernização tecnológica como mostra a atribuição da Ordem de Santiago ao engenheiro Taccola, o "Arquimedes do Renascimento". Mas não foi caso único: em 1469 o vedor da Fazenda D. Lopo de Almeida, conde de Abrantes e um dos participantes nessa frutuosa embaixada, contratava um *Mestre Lourenço Florentim* para vir explorar com novos engenhos hidráulicos a mina de ouro da Adiça (Almada), onde trabalhou até 1473 ³⁸. E a insistência com que se recorria aos melhores cientistas toscanos mantém-se até ao fim do reinado de D. João II, que por carta pessoal convidava em 1492 por intermédio dum *Frei Manuel oamico nostro dilecto* Paolo Savetti, célebre metalurgista senense ³⁹ colega de Francesco di Giorgio Martini, para vir ocupar o cargo de "Provedor das Minas do Reino", o que só seria impedido pelo governo de Siena, que não via com bons olhos a divulgação no estrangeiro dos segredos do ofício (embora Savetti manifestasse tal interesse que ainda em 1506 D. Manuel lhe renovava o convite). Ao mesmo tempo, adquiria em Veneza livros com as últimas invenções de guerra.

Sobre os dois doutores de nome Luís Teixeira, sep. do "Boletim do Ministério da Justiça", 1984; C. Balavoine, *Les Éclogues d'Henrique Caiado, ou l'humanisme portugais à la conquête de la poésie néo-latine*, Lisboa-Paris, 1983.

³⁸ ANTT, Chancelaria de D. Afonso V, Livros 31, fl. 37 v, e 33, fl. 154. Há que averiguar a possibilidade de ser o mecânico florentino Lorenzo della Volpaia.

³⁹ Carta de D. João II de 24 de Agosto de 1492, cit. in C. Uggieri, *Pompe Sanese*, 1682 (v. R. Moreira, cat. *Os Descobrimentos...* cit., 1983, p. 309).

Essa simpatia pela civilização toscana manifestou-se na devoção de D. João II à Santíssima Anunziata de Florença, a igreja-mãe da ordem dos Servitas e o mais popular centro de culto da cidade, com a sua igreja brunelleschiana traçada por Michelozzo (1444) e a célebre capela-mor em rotunda circular inspirada no Santo Sepulcro, devida a Leon B. Alberti (1447).⁴⁰ D. João II deixara em testamento três candelabros de prata para serem pendurados junto aos da nobreza florentina no tabernáculo da Virgem, que queria que pesassem entre 60 e 73 marcos (=uns 160 quilos) de prata, por serem *pouco mais ou menos como os anos que se diz que nossa Senhora viveo em este mundo*. Fiel à memória do marido, a rainha-viúva não só cumpriu o seu voto, enviando com cartas de 30 de Agosto de 1497 por Bartolomeu Marchione *tribus argenteis magni ponderis septuaginta marcorum lampadibus*⁴¹, como estendeu a sua protecção à comunidade feminina das "emparedadas" de Florença muito ligadas à Anunciada, com quem trocou intensa correspondência no período 1490-1515.⁴²

⁴⁰ Cfr. M. Ferrara e F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Florença, 1984, pp. 213-233, para os aspectos documentais, e P. Rosselli, *Coro e cupola della SS. Anunziata a Firenze*, Pisa, 1971, para o edifício. F. Borsi, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Milão, 1980, pp. 277-288, põe em relevo o papel dos Gonzaga, marqueses de Mântua, na reconstrução, e F. Borsi, G. Morolli e F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma, 1979, o de Cosme de Médici na erecção da tribuna, celebrando o acordo assinado em Florença em 1439 entre as Igrejas Grega e Latina (S. Lang, "The programme of the SS. Anunziata in Florence", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, pp. 288-300).

⁴¹ *Annales Ordini Servorum Mariae*, II, Florença, 1618, p. 71. O testamento foi publicado por D. António Caetano de Sousa, *Provas da História Geneológica da Casa Real Portuguesa*, 2ª ed., II, (1), Coimbra, 1947, p. 210. Os lampadários foram fundidos em 1527, juntamente com outros 30 oferecidos por Cosme de Médici: *cat. Tesori d'Arte dell' Annunziata di Firenze*, Florença, 1987, p. 98.

⁴² I. Carneiro de Sousa, "A Rainha D. Leonor e os *Murate* de Florença (Notas de Investigação)", *Revista da Faculdade de Letras, História*, Universidade do Porto, IV, 1987, pp. 119-133. Face à espiritualidade cristocêntrica dessas religiosas, ligada às peregrinações à Terra Santa e às formas da piedade "moderna", parece

É no mesmo sentido que falam as suas compras de obras de arte, como as magníficas iluminuras da oficina dos Attavanti de Florença, em 1494, de que adiante trataremos, e o cartão para uma tapeçaria encomendado ao próprio Leonardo da Vinci.⁴³ Delineia-se assim todo um contexto em que a vinda do escultor Andrea Sansovino deixa de ser um episódio incomum para tornar-se em facto quase normal, na sequência dum interesse concreto pela arte florentina.

O sentido da planta hospitalar

Ao contrário de seus sucessores, D. João II não passou à posteridade como um grande construtor. Terá, mesmo, sido uma de suas menores preocupações. Mas, se a complementarmos com as obras promovidas pela Rainha e tivermos em conta outros interesses bem comprovados, emerge uma visão mais concorde com a imagem do *princeps* autocrático que o monarca parece ter querido manter. Os cronistas que com ele conviveram de perto elogiam o seu gosto pelo desenho. Moço da guarda-roupa e grande debuxador, Garcia de

difícil não ver nelas o núcleo inspirador do Convento da Madre de Deus fundado por D. Leonor, o qual por sua vez serviria de modelo às Descalzas Reales de Madrid.

⁴³ Segundo Vasari, tratava-se duma aguarela do "Pecado Original" para uma tapeçaria a ser tecida na Flandres para o rei de Portugal - que A. O. della Chiesa (*L'opera completa di Leonardo pittore*, Milão, 1967, p. 83 e 89) coloca c. 1475 e Chastel em 1472/78. Esse cartão, de que Vasari elogia o realismo das árvores, não teve seguimento, e estava no seu tempo em casa dos Médici (cfr. C. Frey, *Il codice Magliabechiano*, Berlim, 1892, p. III : " Et anchora dipinse Adamo et Eva d' acquarello, hoggi in casa messer Octaviano de Medici"). Uma cópia livre desse cartão perdido pode ser a "Queda do Homem" pintada por Rafael na Stanza della Segnatura (W. Suida, *Leonardo and Seine Kreiss*, Munique, 1929).

Resende conta que el-rei *folgava muyto com isso, e me acupava sempre, e muytas vezes o fazia perante elle em cartas que elle mandava fazer*, como o projecto não realizado para a Torre de Belém; e certa vez elogiou em público a arte do desenho *porque era tão boa manha que elle desejava muyto de a saber*, acrescentando que o *Emperador Maxemiliano seu primo era grande debuxador, e folgava muyto de o saber e fazer.* ⁴⁴ É um facto que no seu testamento D. João II faz referência expressa a dois desenhos (*pinturas*) de arquitectura feitos por Pantaleão Dias, para uma ermida em Almeirim e a igreja de Santo António em Lisboa ⁴⁵; e no seu arquivo pessoal em 1491 constavam nada menos de 15 desenhos das *casas de Çafim* ⁴⁶.

Das obras efectivamente construídas - em que assume carácter de excepção a igreja de S. Francisco de Évora - destaca-se pelas dimensões e celebridade o Hospital Real de Todos-os-Santos em Lisboa (1492), de que não podemos dissociar o Hospital das Caldas de Óbidos (1488), hoje Caldas da Rainha, fundado pela Rainha D. Leonor. São duas obras que estabelecem uma ruptura com a tradição da Idade Média ao introduzir uma tipologia absolutamente nova na arquitectura portuguesa, com grandes organismos simétricos e

⁴⁴ Garcia de Resende, *Crónica de Dom João II e Miscelânea*, introd. de J. Veríssimo Serrão, Lisboa, 1973, cap. CCI, p. 269.

⁴⁵ F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, pp. 282 - 283 ; sobre o mesmo Pantaleão Dias, escrivão da câmara (como Resende) e das obras das capelas e hospitais na corte pelo menos de 1492 a 1496 e ainda activo em 1517, ver também o vol. III, p. 282, e *Arquivo Histórico Português*, I, 1903, p. 163.

⁴⁶ "Rol dos papeis entregues por António Carneiro quando foi preso", *Arquivo Histórico Português*, II, 1904, p. 64. Deviam ser os estratégicos armazéns do porto marroquino de Safim, de que era então feitor Rui Fernandes de Almada - com fortes ligações comerciais com Antuérpia - onde em 1502 se fez a fortaleza de onde partiu Diogo de Azambuja para a conquista da cidade, e de que existe um desenho de 1516.

funcionais compostos racionalmente segundo uma ideia básica. Ao contrário dos "hospitais" medievais, pequenas ou até minúsculas instituições privadas que podiam servir ao mesmo tempo de albergaria para peregrinos e viajantes, de hospício para indigentes e de recolha e tratamento de doentes, numa amálgama de funções que se traduzia na sua aparência desorganizada, dispersa por casas improvisadas sem expressão arquitectónica própria ⁴⁷, estas grandes fundações de raiz implantaram-se orgulhosamente no terreno, mudando a malha urbana e manifestando com a sua presença o poder e papel aglutinante da monarquia - já que esses novos hospitais resultavam geralmente da incorporação dos bens de um grande número de hospícios privados anteriores. Tanto quanto centros assistenciais e polos de crescimento urbanístico eles eram, pois, expressões monumentais de uma mentalidade mais avançada no caminho da cultura renascentista, verdadeiros símbolos do Estado moderno centralizado e racionalista.

Não admira que esse movimento tenha sido precedido na Europa pelas repúblicas norte-italianas, com o Hospital de Santa Maria Nova em Florença (1334), o da Scala em Siena (1440), o de Pavia (c.1450), para culminar no *Ospedale Maggiore* de Milão (1456), que fixam uma tipologia de estrutura cruciforme com longos corredores unindo as enfermarias e serviços e cruzando-se em ângulo recto com a capela. O

⁴⁷ Uma visão de conjunto da problemática em *A Pobreza e a Assistência aos Pobres na Península Ibérica durante a Idade Média*, Actas das 1ª jornadas Luso-Espanholas de História Medieval, 2 vol., Lisboa, 1973; cfr. para a complexa organização assistencial veneziana B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford, 1971. Dois exemplos de hospitais tradicionais, aliás já manuelinos, em P. Dias, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*, Coimbra, 1982, pp. 57-62.

hospital do Santo Spirito in Sassia, em Roma (1474), marca a última forma desse grupo muito homogéneo, em que, para além das diferenças estilísticas, as diversas realizações imitavam-se e aperfeiçoam-se ⁴⁸.

As normas higiénicas e os princípios funcionais suscitaram duas novidades de esquema planimétrico, atribuídas a Alberti: a *corsia*, um salão estreito e comprido com altar ao fundo do corredor a cujos lados os leitos dispõem-se simetricamente para melhor visibilidade dos doentes; e a *crociera* ou cruzeiro, encontro ortogonal em cruz grega inscrita num quadrado com torre lanterna ao centro, formando 4 zonas distintas, devido à necessidade de separar os sexos e isolar as doenças incuráveis das outras. São elementos que sob inspiração florentina aparecem pela primeira vez em Milão, tornando-se depois comuns.

Tem sido largamente estudada a difusão deste tipo na Espanha dos Reis Católicos, onde obedeceu às mesmas necessidades de unificação, centralização e propaganda: a começar nos casos de Valência (1493) e Saragoça (1496), desaparecidos mas talvez semelhantes ao Hospital Real de Santiago de Compostela (1501), do arquitecto régio Enrique Egas, seguindo-se o Hospital de Santa Cruz de Toledo e o Hospital Real de Granada (ambos de 1504), para

⁴⁸ N. Pevsner, *A History of Building Types*, Londres, 1976, pp. 142-4. O hospital de Milão, ou "Ca' Grande", hoje Faculdade de Medicina, com os seus 260 metros de fachada e 10 pátios internos, é o maior, tendo sido desenhado por Filarete segundo o modelo do de Florença enviado por Cosme de Médicis (L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milão, 1987, pp.275-291); mas o de Florença, além de mais antigo, tinha fama de ser melhor como gestão e inserção social, desdobrando-se em núcleos especiais como o "Ospedale degli Innocenti" para menores abandonados (1419), a primeira construção plenamente renascentista de Brunelleschi.

culminar no Hospital Tavera (1540) em Toledo e no das Cinco Chagas (1545) em Sevilha, fundados por grandes mecenas, este último expressamente baseado num desenho do de Lisboa.⁴⁹

Mas não foi ainda observado que precedem o mesmo movimento os *hospitais reais* fundados por D. João II nos anos imediatamente antes e depois de 1490, com estrutura cruciforme e abundantes referências ao modelo italiano. Ainda em 1544 será ao Hospital de Lisboa que vem buscar uma planta o arquitecto do de Sevilha, Francisco Rodríguez Cumplido ⁵⁰; e é sabido a influência que ele teve sobre o de Compostela, em que o estilo decorativo é manuelino e os materiais foram importados de Coimbra. Parece, pois, que os grandes hospitais reais portugueses dos finais do século XV - as primeiras estruturas com uma directa filiação no Renascimento italiano - merecem receber na história da arquitectura a atenção que têm despertado na história da medicina e do assistencialismo; ou mesmo mais, se levarmos em conta o papel que desempenharam ao longo do século XVI, tendo o hospital de Lisboa provavelmente sido o modelo essencial do Convento de Cristo em Tomar, e assim, indirectamente, talvez influenciado o próprio Mosteiro do Escorial.

O Hospital Real de Todos-os Santos de Lisboa é, paradoxalmente, aquele de que restam menos vestígios e o que melhor se conhece.

⁴⁹ C. Félex Lubelza, *El Hospital Real de Granada, Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, 1979, e F. Marías, "L'Ospedale del Cardinale Tavera a Toledo: da Hospitium Pauperum a Domus Infirmorum", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 32, Roma, 1987, pp. 27-44.

⁵⁰ F. Collantes de Terán, *Memórias históricas de los establecimientos de Caridad de Sevilha*, I, Sevilha, 1884 (ed. facs., 1980), pp. 140-141. Mas não encontramos a planta do Hospital de Lisboa nem no "Archivo de los Establecimientos de Caridad" (Hospital del Pozo Santo), nem no Archivo Provincial de Sevilha.

graças aos trabalhos de que tem sido objecto.⁵¹ Completamente destruído pelo Terramoto de 1755, tendo sido aberta no seu lugar a Praça da Figueira, por descrições e abundante iconografia antigas podemos reconstituir com algum rigor o aspecto do Hospital: um quadrado de 116 metros de lado com cruz grega inscrita, estando a igreja no eixo. O andar alto era constituído por 3 enfermarias em T e a nave da igreja formava o quarto braço com a fachada voltada ao Rossio, tendo a particularidade de a capela-mor, externamente assinalada por um alto zimbório, ocupar o centro do conjunto, de modo que podia ser vista através de tribunas por todos os doentes. Por razões funcionais e higiénicas, o piso térreo era constituído por arcadas a toda a volta com salas abobadadas onde se encontravam o albergue para pobres, as enfermarias de incuráveis e as áreas de serviços e de armazenagem, incluindo os celeiros ligados aos 4 pátios internos e respectivos poços ou cisternas. Os pavilhões angulares conteriam as dependências administrativas e do pessoal, farmácia, aposentos para viajantes, etc. Note-se, contudo, que a vista panorâmica de Lisboa existente em Leiden (que Carmona desconheceu) coloca à "planta conjectural" apresentada por este autor alguns problemas difíceis de resolver de momento, e que parecem aproximar mais a planta primitiva do modelo filaretiano do Hospital de Milão com 4 pátios de cada lado da igreja, talvez

⁵¹ Veja-se a excelente monografia de M. Carmona, *O Hospital Real de Todos-os-Santos da cidade de Lisboa*, Lisboa, 1954; a completar com I. Moita, " O Hospital Real de Todos-os-Santos", *Revista Municipal*, 104-109, Lisboa, 1965-66, para as descobertas arqueológicas, e D. Markl e V. Serrão, " Os tectos maneiristas da igreja do Hospital de Todos-os-Santos e os seus autores (1580-1613)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 86, 1980, pp.161-215, para a decoração da igreja.

correspondendo a duas fases sucessivas. É uma questão a ser reaberta. O que não sofre dúvida é o recurso ao esquema cruciforme, simples ou duplicado, como princípio essencial e ao exemplo dos antecedentes italianos na sua forma mais pura. Como escreveu Mário Carmona, *É curiosa esta coincidência: em Itália o primeiro monumento arquitectónico no estilo do Renascimento clássico foi o Hospital dos Inocentes em Florença, e em Portugal o edifício que inicia a nova Renascença foi também um hospital - o de Todos-os-Santos.* ⁵²

A intenção de reunir os diversos hospitais de Lisboa em um só remontava a 1479, mas só em 1484 D. João II solicitou a bula papal definitiva e começou a tomar as medidas necessárias, colocando-se por fim a primeira pedra a 15 de Maio de 1492 ⁵³. Desconhecemos quem foi o seu arquitecto, pois o nome de Boytac que tem sido aventado apenas se justifica, a nosso ver, para o acrescento do extravagante portal manuelino em brecha da Arrábida; tal como ignoramos os principais passos da construção, que já funcionava em 1501 e recebeu *régimento* em 1504, ao estar concluído. Tratou-se de uma realização impressionante e de enorme impacto, tanto pela monumentalidade da obra como pela sua novidade. Ela seria, de facto, mitificada poucos anos após a conclusão, do que dão prova o humanista Damião de Góis, ao colocá-la em segundo lugar (apenas precedida pela igreja da Misericórdia, decerto por esta dever-se a D. Manuel) entre os "sete grandiosos edifícios" ou *maravilhas* da capital

⁵² Id., Ibid., p. 229. A razão estará na inspiração comum nos princípios da ordem, regularidade, simetria e composição proporcional que caracterizou a racionalidade renascentista; mas em Portugal, naturalmente, o esquema foi reinterpretado à luz do estilo local.

⁵³ Rui de Pina, cap.56; Garcia de Resende, cap. 140.

(1554), e sobretudo, dez anos antes, o professor de teologia da Universidade, então a funcionar lá, Dr. Francisco de Moncón. O seu *Libro primero Del Principe Christiano* (Lisboa, 1544), em que traça o modelo do perfeito príncipe cristão, termina com a descrição em paralelo do Templo de Salomão e do Hospital de Lisboa (cuja fundação atribui a D. Manuel, "esquecendo" D. João II), onde os sacrifícios que se fazem são mais bem aceites por Deus porque a arte aí atinge a verdadeira grandeza que é *fazer obras cúmenes muy singulares em provecho comum de sus subditos, y hazer sumptuosos edeficios y gastos, que no tienen que aver embidia a los del rey Salomon* (cap. 59 e último).

Um problema suplementar é posto pelos únicos vestígios arquitectónicos que até nós chegaram do edifício: os capiteis e bases oitavadas e elementos de fustes e vãos encontrados em escavações, de que uns são em calcário lavrado em estilo manuelino e outros em mármore de estilo enigmático, com cabecinhas de leão ou humanas e carantonhas grotescas ou folhas estilizadas nos ângulos do ábaco ⁵⁴. Diferentes de tudo quanto se conhece na arte portuguesa, estes últimos surgem também, reaproveitados, na varanda de uma casa em Loures, e na tripla arcada da "Gruta dos Banhos" do Paço de Sintra, onde chamaram a atenção, perspicaz como sempre, de Raul Lino ⁵⁵. Sentiu bem no seu talhe clássico que "só parece tratar-se de obra gotica italiana", porém, ao mesmo tempo, "de forma medievaesca"; para o que propôs a elaborada hipótese de serem peças compradas

⁵⁴ Ver descrição e algumas reproduções fotográficas, referentes ao espólio que se guarda no Museu da Cidade, no cat. *Lisboa Quinhentista*, Lisboa, 1983, pp. 113-114.

⁵⁵ R. Lino, *Os Paços Reais da Vila de Sintra*, Lisboa, 1948, pp. 58-61.

em Italia no século XIV por muçulmanos de Ceuta de onde os Portugueses os teriam trazido como despejos após a conquista da cidade.

Na verdade, o enigma resolve-se com um outro. Encontrámos um tipo idêntico em capiteis românicos da 2ª metade do século XII na fachada da catedral de Pisa, no andar alto do Batistério e no *Campanile*, que mostram prótomos humanos ou animalescos com deformações caricaturais nos ângulos do ábaco. Representam a forma clássica - embora não no sentido próprio do termo, tal como se define a partir de c.1260 com Nicola Pisano e sua escola - de uma tendência com precedentes talvez ainda no século XI, de possível influência classicizante ou mesmo de tradição tardo-antiga; porém são casos únicos, de origem enigmática e sem outros paralelos conhecidos ⁵⁶. Pelo que estes exemplares do Hospital de Todos-os Santos, sem dúvida pertencentes à fase joanina das obras, ganham súbita importância, maior ainda do que a intuída por Raul Lino.

Como explicar o seu aparecimento? Desde a conquista de Pisa por Florença, em 1406, que a escultura pisana entrara em decadência, ao contrário da pintura onde ainda brilhou um Alvaro Pires de Évora. Como principal porto florentino, Pisa tinha uma próspera colónia de traficantes e feitores portugueses (cujas actividades conheceremos melhor quando for publicada a correspondência do Abade D. Gomes, um de seus principais intermediários) com interesses artísticos bem

⁵⁶ P. Sampaolesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa, 1975: " Un tale capitello non mi pare che si ritrova altrove per quanto io ne so, né in questo tempo né dopo. Esso resta caratteristica dell'area di influenza dell' architettura pisana, perché è presente da Pistoia a Siena, a Massa Marittima, ecc. La sua formazione è incerta, perché modelli antichi non se ne conoscono" (p. 247-8; cfr. tav. LXXXIV, b.d.).

documentados, que decerto estenderam-se à segunda metade do século. Seria então que esse capiteis - os originais românicos ou, mais provavelmente, cópias tardias - devem ter chegado a Lisboa, trazidos pelas naves que mantinham o tráfico corrente entre os dois portos, assim como um tipo de bases com enrolamento muito protuberante nos ângulos (como uma folha larga e ponteaguda cobrindo uma bola, resolvida em voluta) igualmente característico do Românico pisano, que acompanha alguns daqueles capiteis.

Talvez a razão para esta estranha importação de peças que remetem a um revivalismo neo-românico em pleno Quattrocento pisano ⁵⁷ resida no glorioso passado marítimo dessa república toscana, que orgulhava-se de sua participação oficial na conquista de Jerusalém em 1098: a "cruzada pisana", pela qual controlara de facto o comércio com o Oriente através de seu bispo Daimberto, o primeiro patriarca de Jerusalém ⁵⁸. Esses vestígios supostamente trazidos da Cidade Santa foram mostrados ao Conde de Ourém quando da sua visita à Toscânia, como colunas, bronzes, mármore e o Campo Santo com sua terra sagrada: o mito hierosolimitano de Pisa estava então no auge, e seria tanto mais nobilitante (e lucrativo) quanto "vendido" a uma potência marítima estrangeira também ela empenhada numa

⁵⁷ No entanto não referenciado pelos estudiosos locais, que sublinham o "modesto perfil" da arte pisana de cerca 1430: cfr. R. P. Ciardi, "Il Quattrocento", *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Pisa, 1978, p. 13. Tratar-se-á, pois, de um fenómeno destinado exclusivamente à exportação.

⁵⁸ R. Grosset, *Histoire des Croisades et du Royaume Franc de Jerusalem*, I, Paris, 1934, pp. 189. Segundo A. Main (*I Pisani alla Prima Crociata*, Livorno, 1891), daí vieram numerosas relíquias, como o Santo Sudário de Turim, a lança que trespassou Cristo dada ao conde Raimundo de Tolosa, etc. A captura de obras de arte é mencionada a propósito do saque a Maiorca em 1113 (C. Carlisse, pref. a *Liber Maiolichinus*, Instituto Storico Italiano, Roma, 1904, p. 131), mas não de Jerusalém.

nova cruzada... Parece, pois, lógico que a vinda dessas exóticas relíquias da idade áurea do poderio pisano tenha a ver com o empenho ideológico por parte de Portugal de fazer renascer esse passado, num pré-Renascimento românico mais que romano. Tendo em conta que não há edifício medieval mais evocador de Jerusalém do que o Baptistério de Pisa (1153), réplica fiel da *Anástasis* ou Santo Sepulcro ⁵⁹, somos tentados a lembrar o forte paralelo do Hospital de Lisboa com o Templo de Jerusalém com que o capelão Pe. Monçon encerra o seu tratado sobre os deveres do rei português. Mas, no estado actual dos nossos conhecimentos, não ousamos afirmar que a circunstância de um deles incorporar despojos decorativos supostamente provenientes do outro obedecesse a algum tipo de intencionalidade : pode tratar-se de simples coincidência.

Um emblema político: Santa Maria do Pópulo

Menos conhecido do que o Hospital de Todos-os-Santos é o das Caldas da Rainha, ou *Caldas de Obidos*, criação assistencial da rainha D. Leonor na nova vila aí fundada por D. João II em 1488 ⁶⁰. O que hoje aí vemos é, na sua maior parte, uma reconstrução de 1747-51

⁵⁹ R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance art*, N. York, 1969, p.131, para a arquitectura, e C. Alison Smith, *The Baptistery of Pisa*, Univ. New York Ph.D. , Ann Arbor, 1975, para a decoração esculpida.

⁶⁰ Carta régia de privilégio a 30 moradores que viessem povoar a *villa das Caldas* da rainha D. Leonor: Beja, 4 de Dezembro de 1488 (J. Veríssimo Serrão, *Itinerários de D. João II*, I, 1975, p. 307. Tal como no caso de Vila Nova de Milfontes (fund.1486), a instauração do couto deve ter sido imediata à criação da vila. A data de 1485 que é comum referir, é mera conjectura do cronista seiscentista Frei Jorge de São Paulo, *O Hospital das Caldas da Rainha até ao ano de 1656*, I, 1967, p. 95.

levada a cabo por uma equipa dirigida por Manuel da Maia que integrava Eugénio dos Santos, Carlos Mardel, Elias Poppe, etc. ⁶¹. Apenas a igreja é a primitiva. Ela foi fundada por volta de 1490, junto com o Hospital de que era a capela, servindo para administrar os sacramentos aos doentes e aos moradores da nova vila. Já estaria em conclusão em 1496, ao receber esse privilégio papal e indulgências aos que a visitassem e contribuíssem *ad dictam capellam beate Maria de Populo* ⁶², pois, segundo a inscrição gótica que se lê sobre a porta da sacristia, *Esta capella mādou fazer a muyto alta he escrarecida he enlustrisima Rainha Dona Lianor molher do muito alto he potentissimo Rei dom Joham ho segundo e se aquabou na era de mill b (=1500)*. Na festa do Corpo de Deus, a 6 de Junho de 1504, aí representou Gil Vicente uma de suas primeiras obras, o "Auto de São Martinho", no que seriam talvez as cerimónias inaugurais na presença da Rainha ; e em 1508 as obras eram ditas *já de todo bem acabadas* . ⁶³

É uma igreja humilde, em que o elemento de maior destaque é a torre, talvez ligeiramente posterior ⁶⁴, que lembra mais as *bellfries*

⁶¹ Arquivo do Hospital Termal das Caldas da Rainha (=AHTCR), pastas nº 8 e 9. As páginas seguintes apresentam os resultados de uma investigação inédita a que aí procedemos no Verão de 1985, a pedido da Fundação C. Gulbenkian.

⁶² Súplica da Rainha D. Leonor e bulas do Papa Alexandre VI, 3 e 10 de Setembro de 1496 e 1 de Junho de 1497: A. D. de Sousa Costa, "Hospitais e Albergarias na documentação pontifícia da segunda metade do século XV", in *A Pobreza e a Assistência aos Pobres na Península Ibérica durante a Idade Média*, Lisboa, 1973, I, pp. 280-282.

⁶³ Doação perpétua das rendas da vilas de Obidos e Aldeia Galega da Merceana ao Hospital das Caldas por D. Leonor, a 11 de Dezembro de 1508 : transcr. in A. da Silva Carvalho, *Memórias das Caldas da Rainha (1484-1884)*, Lisboa, 1933, Doc. B, pp. 300-303.

⁶⁴ Sobre esta torre veja-se o artigo de J. Segurado, "Boytaç e a Capela de Nossa Senhora do Pópulo", *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* , 2ª Série, nº 31, Lisboa, 1977, pp. 15-18, e a monografia de J. C.

inglesas do Gótico perpendicular do que os campanários manuelinos. A decoração do pequeno edifício concentra-se no interior : no arco triunfal, cujo traçado imita uma cortina arregaçada e galões de seda de paramentos; e nas abóbadas, sendo a da nave mais frágil e a da capela-mor mais trabalhada, com nervuras curvilíneas (a lembrar as da Igreja de Jesus em Setúbal) que sofrem uma subtil torsão sobre si próprias. Esse movimento ondulante, além de constituir exibição de virtuosismo técnico, introduz um sopro de vida natural que anima também a encantadora portinha da sacristia com a sua decoração simétrica de jarras e filactéria com a inscrição fundacional ⁶⁵ . Há aí um mal contido desejo de pompa, em que sob a capa tardo-gótica, muito refinada, irrompem lembranças mudéjares associadas a modelos decorativos da Itália, senão à sedução exótica de bordados orientais.

Este estilo sugere-nos um nome, já avançado com certa intuição por Reynaldo dos Santos ⁶⁶ , mas que podemos agora escrever com segurança : o de *Mateus Fernandes*, mestre das obras do Mosteiro da Batalha. Tivemos, com efeito, a fortuna de encontrar uma nota do pagamento feito em 1521 a seu filho homónimo pela empreitada de uma varanda junto ao hospital, obra apenas justificada se viesse na

Vieira da Silva, *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, 1985.

⁶⁵ As jarras com lírios aludem à Anunciação, festa natalícia de D. Leonor e orago do convento fundado por seus pais em Beja ; e os "pergaminhos" sobre a porta parecem ser timbre de instituições assistenciais de iniciativa oficial, pois repetem-se nos portais do Hospital de Todos-os-Santos, do Hospital de S. Lázaro em Coimbra e da Igreja da Golegã (onde existiu uma albergaria).

⁶⁶ Em 1952 punha hipótese de "algum mestre trazido por D. Lenor de Beja" (*O estilo Manuelino*, p. 21), mas em 1959 sugere Mateus Fernandes (*Colóquio*, cit., p. 4).

sequência de outras de maior porte ⁶⁷. Sabido que Mateus Fernandes II (1516-1528) foi essencialmente um continuador das obras do pai, é a Mateus Fernandes I (act.1480-1515) que, logicamente, devemos atribuir a construção e projecto da igreja e hospital das Caldas.

Obscurecido pela fortuna historiográfica de Boytac, não lhe tem sido reconhecido o lugar que merece de principal artífice do Gótico Final português. O elevado estatuto de que gozava mede-se bem pelo seu túmulo, colocado no lugar de maior relevo à entrada da igreja do Mosteiro da Batalha, afirmando a sua concordância com o pensamento religioso da "Devotio moderna" de D. Leonor (para quem trabalhou durante mais de duas décadas) nas legendas em verso sobrepostas a duas caveiras : *Vos homes que pasaes a Ds Sor nos rogay . e Nã deixeis de bem fazer por que asi aves de ser*, que aliás lembram de perto os da campa sepulcral de Gil Vicente, a que aludiremos.

Com ele jaz sua mulher, Isabel Guilherme, filha do Mestre Guilherme, isto é, Willelm (nome aparentemente inglês) que foi o mestre de obras no mosteiro entre 1477 e 1480, embora aí trabalhando deste muito antes : decerto um último avatar da escola *ao modo de Inglaterra* de Huguet, que pode explicar a ausência de

⁶⁷ AHTCR, Pasta nº 1, "Livro de Receitas e Despesas, 1520-1521", fl. 356 v: *Pagou Joam de Coja allmoxarife deste espritall per hum mandado do provedor a Mestre Mateus da enpreitada que tomou a rainha nossa Senhora pera fazer dabobada ha baranda da Rouparja oyntenta mjl reais os quaes entregou (a) Alejxo enrjez seu jrmdo aos xxbiij dias de agosto de 1521.* (Tínhamos este dado inédito e fotografia do documento, bem como de outros dois que reputávamos mais interessantes, entregues a uma tipografia local para impressão do falhado catálogo, quando vimos, com pasmo, esses três elementos e as fotos serem publicados pelo Dr. João Saavedra Machado na introdução de um seu volume sobre azulejaria setecentista nas Caldas. Aqui fica feito o reparo, sem comentários.)

Mateus Fernandes entre 1480 e 1490. Nascido pelo meado do século, ele pode ter viajado então pela Europa do Norte, pois tinha filhas casadoiras em 1497, uma das quais devia ser a Isabel Henriques (fal.1522) que casaria com Mestre Boytac. Este aparece documentado pela primeira vez em 1498 precisamente a receber uma tença de D. Manuel na condição de efectuar esse casamento : assim, tornar-se-ia sucessor e genro de Mateus Fernandes. Esta ligação ilumina aspectos da relação entre ambos e das diferentes tendências estilísticas que têm constituído espinhoso problema para a historiografia ⁶⁸, mas que interessam essencialmente às origens do manuelino, de que aqui não nos ocupamos.

Tendo na prossecução das "Capelas Imperfeitas" da Batalha a obra de sua vida, cujo feérico pórtico monumental (1509) leva ao paroxismo o gosto tardo-gótico internacionalista, de inspiração inglesa como viu bem Chicó, num *tour de force* a que não será estranho o desafio constituído por uma proposta renascentista simultânea para o túmulo de D. João II ⁶⁹, a atribuição ao arquitecto favorito da Rainha D. Leonor do complexo monumental das Caldas emerge como um elo de uma cadeia evolutiva, o que torna mais

⁶⁸ Cfr. R. dos Santos, *O Estilo Manuelino* cit., p.26, e S. Viterbo, *Dicionário*. I, p. 26, onde se encontra o essencial da documentação em que aqui nos baseamos.

⁶⁹ Sobre esse projecto ver o que escrevemos no catálogo da XVIIª Exp. do Conselho da Europa *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Arte Antiga I : As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura* (Lisboa, 1983), pp. 309-321 e Est. à p. 94. No vestíbulo das Capelas Imperfeitas, a marca de D. Leonor é patente na sugestão de polifonia musical (a repetição, como se num coro, do segundo verso da divisa de D. Duarte "Léauté ferai tant je serai" - em que, aliás, os "erros" da grafia francesa de *tã ya serey* têm dado azo aos maiores disparates - e do final *Ey* no escudo das sobreportas); e no toque de humildade dado pelos pequeninos caracóis lavrados sob o imenso portal, iguais aos que ornarn a base da custódia entretanto feita por seu ourives Gil Vicente para o Mosteiro de Belém.

atraente o seu estudo. Ao contrário do Hospital de Lisboa, o das Caldas apresenta ainda de pé estruturas que constituem um indício precioso para o conhecimento das intenções e da cultura arquitectónica do tempo de D. João II.

Se somente um autor abalançou-se até agora a procurar estabelecer o seu aspecto originário, para concluir com candura que ele "era bastante complicado" ⁷⁰, tentemos balisar as linhas gerais da sua evolução para deixar aparecer, como resíduo, o núcleo inicial. Com efeito, o complexo hospitalar descrito em 1656 pelo provedor Padre Jorge de S. Paulo era o resultado da acumulação de uma série de campanhas de ampliação, levadas a cabo na sua maior parte de 1575 a 1590 pelo pedreiro Diogo Vaz, que obrigaram à redecoração interior maneirista pelo pintor local Belchior de Matos (1595-1628).

A planta da vila em 1742 (Biblioteca Nacional de Lisboa) e uma perspectiva de 1747 (Arquivo do Hospital) - aparentemente os únicos desenhos que se conservaram, dos muitos que devem ter existido - apresentam, além disso, algumas modificações ulteriores; mas nem as condições topográficas, nem as directrizes da construção, parecem ter sido substancialmente alteradas, tratando-se de obras pontuais. Seguindo essas linhas, poderemos ler sob os sucessivos estratos do hospital primitivo, captando a *ideia* surpreendentemente lógica e regular do projecto de origem.

A intervenção de mestre Mateus Fernandes terá essencialmente consistido em organizar os elementos preexistentes, as piscinas balneares por onde se faz a captação das águas sulfúreas - a

⁷⁰ F. Silva Correia, *Um balneário português no fim do século XV (Caldas da Rainha)*, Coimbra, 1928, p.7.

reservada às mulheres ao norte (como ainda hoje), e ao sul as dos homens e doentes da pele. Elas derivam da tipologia antiga do tanque em cripta abobadada com respiradouro central, como se vê em alguns banhos romanos (Lugo, Alange) e na "Piscina de D. Afonso Henriques" em São Pedro do Sul, que D. Leonor certamente visitou no Outono de 1483 ao viajar de Viseu para o Porto. A construção da capela do hospital, dedicada a Nossa Senhora do Pópulo, deve ter sido acompanhado do funcionamento imediato de instalações e do início do Hospital definitivo, que levaria três décadas a concluir-se até ser entregue à administração dos padres Loios em 1532.

Entre os dois balneários, prolongando a actual igreja, Mateus Fernandes colocou uma zona de ligação como uma grande nave central, que ainda hoje continua a ser o eixo de todo o esquema. À cabeceira ficou a capela, não por acaso o único segmento que se conservou intacto. No extremo oposto, uma sala quadrada e alta a servir de acesso ao Hospital, a *copa*, era uma espécie de átrio público rodeado de bancos. Ao longo dessa espinha dorsal alinhavam-se paralelamente a Enfermaria dos Homens à mão direita e a das Mulheres à esquerda, abrindo por portais de pedra para os respectivos banhos, com a porta principal voltada à copa e outra ao fundo subindo por alguns degraus ao recinto fechado de onde os doentes podiam acompanhar os ofícios divinos. A nível mais baixo que o do solo, esses dormitórios eram iluminados por clarabóias junto ao tecto e tinham capacidade para 20 leitos cada um, dispostos ao longo das paredes sobre estrados separados por tabiques, num conjunto em madeira feito antes de 1518 (ano em que a documentação conservada se inicia) pelo carpinteiro Pero Anes que a

seguir faria os leitos da Casa dos Convalescentes, decerto o mesmo que viria a ser "mestre das obras de carpintaria dos paços de Coimbra" e sogro de João de Ruão e Cristóvão de Figueiredo.⁷¹

Perpendicularmente, corria a longa fachada do Hospital : *Huma fermosa varanda principiada na Enfermaria de Sam Pedro* (no ângulo NO) *e se remata na dos Religiosos como de Norte a Sul*, ornamando-se *pera a parte da praça com quatro janellas rasgadas como de paço Real*⁷². Dessas janelas manuelinas e arcarias nada resta ; mas o desenho de 1747 e alguns documentos são concordes em mostrar que havia 5 arcos a cada lado da "varanda da copa", por detrás dos quais alinhavam-se dependências utilitárias e 6 aposentos para nobres, repetindo-se no andar alto a mesma configuração.

Entre os braços desse T, em torno dos pátios dos banhos, distribuíam-se outras áreas de serviço, como a cozinha, armazens, casa do pão e dispensa onde se cortava a carne de carneiro para os doentes. Não se chegou, porém, a realizar integralmente o projecto inicial : segundo o *Compromisso* concedido em 1512 pela fundadora, devia haver um total de 100 camas - sendo 60 para doentes pobres, 20 para religiosos e 20 para nobres, distribuindo-se em dois terços entre homens e mulheres - de que apenas 60% foi efectivamente executado. Diante da rigorosa distribuição destes números e de sua transposição para o espaço edificado - face visível do minucioso modelo organizacional, quase utópico, exposto no *Compromisso* - não podem restar dúvidas quanto ao espírito sistemático e racional, tão

⁷¹ Para as referências documentais, extraídas do AHTCR e Arquivo Distrital de Leiria, veja-se R. Moreira, "Nossa Senhora do Pópulo e Santa Maria del Popolo" (a publicar).

⁷² Jorge de São Paulo. ob. cit., I, p.181.

distante da irregularidade dos hospitais medievais agrupados em torno de um patio, que presidiu à estrutura pensada por Mateus Fernandes. Apenas o acesso à igreja pelo exterior, obrigando a uma longa circulação para atingi-la (que o provedor diáriamente percorria), trai a inabilidade do arquitecto manuelino em conciliar os espaços uniformes com a necessidade prática de articulá-los, pecha comum à arquitectura quinhentista portuguesa que João de Castilho resolveria modelarmente no Convento de Cristo em Tomar.

A volumetria de escala não-monumental, quase popular, do Hospital, a emblemática régia da torre e do portal, e a própria implantação na região de Obidos, não são dados desprovidos de significado. Vivia-se em 1488 um momento de euforia de afirmação do poder real. Esmagada a conjura dos nobres e solucionado o conflito com a Igreja ⁷³, D. João II assumira o título de *Senhor da Guiné* e reformava a organização heráldica do Reino, ao mesmo tempo que garantia para futuro próximo o seu acesso directo à Índia. Interessar-lhe-ia, assim, demonstrar a capacidade realizadora do seu programa de estado através de um acto de colonização capaz de promover economicamente as terras régias do centro do país em detrimento dos senhorios locais (como o vizinho potentado do Mosteiro de Alcobaça), reeditando para uso interno o êxito obtido com a fundação do castelo de São Jorge da Mina (1482) na costa africana. Operação de propaganda política portanto, o Hospital

⁷³ Cfr. J. D. Vicente, "D. João II e o Beneplácito Régio em Portugal", *Itinerarium*, 85-87, Braga, 1974-75 : "ao contrário do que se tem unanimemente afirmado, ele (Cardeal Alpedrinha) foi nos dois primeiros anos de governo de D. João II um seu precioso auxiliar em Roma" (p.7 da separata). Para essa conjuntura ainda é útil A. Fontoura da Costa, *As portas da Índia em 1484*, Lisboa, 1935.

constituía na sua reordenação da hierarquia social como que uma pequena utopia urbana, microcosmo emblemático da natureza contratual e paternalista da nova monarquia portuguesa.

O que importa, sobretudo, verificar é o modo como essa intenção ideológica se reflecte na organização concreta dos espaços. A planta copia, com ligeiras alterações, a do *Hospital do Santo Spirito in Sassia* em Roma, o mais moderno no género dos hospitais cruciformes, realizado pelo engenheiro florentino Baccio Pontelli (1473-76) sob iniciativa papal. A planta em T, com as duas alas da fachada e a axial centradas num portal - em que, ao contrário das Caldas, a capela fica à entrada - apresenta semelhanças flagrantes. Houve, sem dúvida, desenhos e instruções vindo de Roma, e aqui cuidadosamente estudados. Outro traço revelador de um desejo de adaptação da mais recente cultura arquitectónica e urbanística italiana, é a abertura do conjunto ao exterior. Ao lote trapezoidal ocupado pela área construída correspondia o trapézio invertido da praça da vila, com seu chafariz e pelourinho, em que desembocava a meio a estrada de Lisboa. A Praça - como em Pienza - abria-se assim, perspectivamente, para a frontaria, dominada ao centro pelo grande portal da copa, a ser lavrado em 1532 por 5 pedreiros de Lisboa ainda em estilo manuelino. Segundo a descrição de Frei Jorge de S. Paulo (I, 186) era precedido por uma galilé entre contrafortes e constava de um arco conopial terminando numa grande esfera armilar ladeada pelos camaroeiros de D. Leonor, e tendo nas ombreiras, sob ricos baldaquinos, as imagens da Virgem e do Anjo da Anunciação: sem dúvida as mesmas que se encontram desde o século XVIII na torre da igreja e a que Vergílio Correia e Reynaldo dos

Santos atribuíram a data de c. 1500.⁷⁴ Podemos apurar que elas foram executadas em 1533 pelo artista da Batalha Duarte Mendes, um escultor manuelino da equipe de Mateus Fernandes que colaborou com Diogo Pires-o-Moço em Santa Cruz de Coimbra e em 1522 nos túmulos dos Silvas e púlpito de São Marcos⁷⁵. Por analogia com o tipo fisionómico e cabelos anelados do Anjo, podemos atribuir-lhe o túmulo de D. Luís Pessoa na igreja de S. Martinho em Montemor-o-Velho (1535). O requinte goticista do portal das Caldas, com suas figuras de ar anti-natural, delicados requebros do vestuário tombando sobre o solo e feições inexpressivas, conferem um anacrónico carácter arcaizante à personalidade de Duarte Mendes - inferior em qualidade a seu colega Pires-o-Moço, o que possibilitará a um olho conhecedor discriminar a parte de cada um nos túmulos de S. Marcos -, mas ilustra uma interessante linha conservadora na escultura manuelina da Batalha e de Coimbra (talvez sob a influência da escultura em madeira de mestre João Alemão) evoluindo em

⁷⁴ Arquivo Distrital da Leiria, "Livro 4º de Receita e Despesa", fl. 286 (15/III/1533): *Deu e pagou a Duarte mendez, pedreyro da Batalha, tres mjl reais de huma imagem de nosa Sra. d'anunciação, que elle fez de enpreyada pera se poerem na porta de entrada do espiritall, omde se poseran por bom acabamto da obra do dito portal.* O portal estava a acabar de ser montado, e as portas eram então feitas. O documento de 1522 referente a Duarte Mendes foi descoberto por Reynaldo dos Santos (cfr. pref. a J. M. Teixeira de Carvalho, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, 1922, p.V) e bem interpretado por P. Dias (ob. cit., pp. 269-270).

⁷⁵ Sobre as imagens das Caldas, veja-se o artigo de V. Correia "Uma Anunciação", *Arte e Arqueologia*, 2, Coimbra, 1930, pp. 105-106 e Est. XXIII; e R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, II, 1950, p.132, Est. IV e V I, que lhes dão a data estilística de c.1500, assim levantando sem querer um importante problema. F. da Silva Correia (*Uma obra de arte votada ao ostracismo*, sep. de "Ocidente", LXIV, Lisboa, 1963, pp. 19-27) rejeitou a identificação com as da torre, já vista por Vermell y Busquets em 1878, e propôs identificá-las com o grupo barroco do frontão.

sentido oposto ao do Renascimento entretanto aberto por Chanterene e João de Ruão.

A arcada da frontaria do Hospital prolongava-se lateralmente pelos edifícios vizinhos - a rouparia e casa dos convalescentes a norte, o hospital de peregrinos e estrebarias a sul - encerrando a praça entre varandas ou *logeas*, já em construção em 1503. Por sua vez, a Praça ligava-se ao *Rossio* (actual Praça da República) e ao terreno do *Jogo da Bola* por um triângulo viário com o vértice situado no cruzeiro às portas da vila (onde está hoje a estátua da Rainha fundadora), que traz imediatamente ao espírito o famoso "tridente" da Piazza del Popolo em Roma realizado por Rafael em 1513 como *magister stradarum* precisamente ao lado da igreja de Santa Maria del Popolo. A meio da Praça seria posta, em Junho de 1533 a última pedra do programa : o pelourinho, feito pelo pedreiro Afonso Pires, que até 1537 realizará uma importante série de obras com pleno cariz renascentista, implicando já o conhecimento das ordens clássicas ⁷⁶. Por se tratar de um oficial da casa da rainha,

⁷⁶ Arquivo Distrital de Leiria, "Livro 4º de Receita e Despesa", fl. 309 : *Ao xxv dias do mes de Junho do dito anno acabou de pagar ho dito Pero da consollaça almoxe ha Vasco Fernandez e ha Afonso Pyres pedreyros quynze myll reais por ladrylharlhe de pedrarya brãca a varamda da praça que esta a entrada do esprital, e asy lhe pagou mays dous myll e seyscentos e vynte reais em parte do pago do pelourynho de pedrarya que se fez na prasa da dita vylla, que lhe o provedor mādou pagar, os II biijcLxxx (2.880)reais que faleçyã pera conprimio do pago de çynq^a myll e quinhentos reais que custou o dito pellourynho, se pagará pello que renderã as ramadas e varãdas pella feyra d'agosto do dito anno que ho dito provedor atrebuyo pera ho dito pelourynho.* (inédito). Afonso Pires, com o mesmo Vasco Fernandes e seu criado Tristão, terminou *o encayamento de tegello, gorneçer e apynçallar* e fez os telhados da varanda das camarynhas dos homens honrados que vem sobre a prasa (id., ibid., fls. 307v-308v : 26/VII a 26/VIII/1533) e fez sozinho a empreitada da escada da casa dos provedores, com patamar, peitoril de 1 metro de alto e alpendre no cimo com coluna à romana : *hum peytorill de pedrarya no tavolr^a da escada da serventya dos hapousentantos do dyto senhor prouedor, com seu curymão da dyta pedrarya de allura de quatro pallmos e meo ate o pe da dyta escada, com*

pedreiro e empreiteiro, residindo então na própria Serra do Bouro (Obidos) de onde vinham os materiais, parece-nos provável que seja o mesmo Afonso Pires que reaparece em 1543 como "mestre das obras do mosteiro de Nossa Senhora da Assunção" em Faro ⁷⁷. Deste modo, o estaleiro do hospital joanino acabou por tornar-se um viveiro artístico de onde saíram alguns dos importantes arquitectos activos na primeira metade do século XVI.

Para avaliarmos todo o alcance desse primeiro plano de obras lançado por mestre Mateus Fernandes, anterior de poucos anos ao do Hospital de Todos-os-Santos, e que tão fortes e inesperados pontos de contacto apresenta com algumas experiências de vanguarda do Quattrocento italiano, torna-se indispensável falar do seu principal animador, figura cimeira da igreja portuguesa do século XV: o Cardeal Alpedrinha. D. Jorge da Costa (1406-1508) foi, desde o primeiro momento, o conselheiro de D. Leonor para a fundação do Hospital, que alcançou os privilégios papais e colaborou na redacção do Compromisso (*o qual per suas mãos foy começado*, como ela própria declara em carta de 1507), ajudando-a com a experiência de seus

huma coluna em cyma no peytoryll de pedrarya com sua vasa e capytell, tudo da dyta pedrarya brãca da serra do Boyro bem lympa, laurada e escodada e de boas peças grãdes e sãs e lympas (AHTCR, "Livro 1º de Notas", fls. 161-161v :22/IX/1536, cuja paga recebeu e assinou a 26/IV/1537: Arquivo Distrital de Leiria, "Livro 5º da Receita e Despesa", fl.183). Não encontramos referências à sua actividade posteriores a Abril de 1537.

⁷⁷ J. F. Horta Correia, *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa 1987, p.35. Note-se que no "Livro da Receita e Despesa de D. Catarina" (ANTT, Núcleo Antigo, N.º 792, fl. 193) em 1538 já aparece o mestre da obra de Faro. A presença do camaroeiro sobre a porta da igreja (datada de 1539) pode ser ideia sua, pois só em Outubro de 1528 a vila de Faro passou da posse de D. Leonor, viúva de D. Manuel, para a casa de D. Catarina (Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III*, ed. Lello, 1976, p. 393), e esta dizia-se sua fundadora (*Corpo Diplomático Português*, V, 1874, p. 323). A fundação terá precedido de pouco a elevação de Faro a cidade (1540).

muitos anos, o peso de sua influência na cúria papal onde desde 1480 residia, e suas superiores qualidades (...*porque nenhuma couza nossa não queríamos nunca, se fosse possível, fazer sem seu conselho e autoridade*) a realizar seus objectivos ⁷⁸. Com um importantíssimo papel - talvez se lhe deva, mesmo, mais que a Frei Miguel Contreiras, a ideia da fundação das Misericórdias em 1498, inspiradas nas "Fraternidades do Amor" italianas -, a acção do Cardeal Alpedrinha constitui um tema a necessitar de ulteriores pesquisas, que só em Itália poderão ser levadas a cabo ⁷⁹ . Mas pode-se atribuir-lhe com plena segurança a indicação do orago da capela e do hospital : a Virgem Maria sob invocação de Stª Maria do Pópulo.

Santa Maria del Popolo , junto à Porta Flaminia, era uma velha igreja de Roma concedida por Sisto IV em 1472 à Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho da Lombardia, uma das ordens mais empenhadas na reforma do cristianismo (o que não seria indiferente à rainha D. Leonor, fiel seguidora da "devotio moderna"). Tornou-se, assim, num lugar do agrado dos principais cardeais e senhores romanos - Bórgia, Sforza, Della Rovere, o banqueiro Agostino Chigi -

⁷⁸ "Compromisso" in A. Silva Carvalho, *lug. cit.*

⁷⁹ Com a excepção do amadorístico H. Loureiro (*O políptico do Convento de Santo Elói*, Lisboa, 1927) está por fazer o levantamento da actividade mecenática deste príncipe da Igreja, "um dos mais ricos prelados do seu tempo" (L. von Pastor, *Histoires des Papes*, V, 1903, p.363), que por duas vezes quase foi papa. Terá sido essencialmente respeitador dos particularismos locais : renascentista em Roma, faz construir em Portugal à moda tardo-gótica, como na conclusão da torre N. da Sé de Lisboa (1499) e na igreja dos Loios, pegada ao paço de D. Leonor, descrita como tendo 2 naves e abóbada quase plana com chaves pendentes à maneira inglesa, *obra de grãde admiração aos architectos* (Pe Francisco de Santa Maria, *O céu aberto na Terra*, Lisboa, 1697, II, p. 437). A Capela de Stª Catarina ou do Leão, em Alpedrinha, é algo posterior a 1514 (A.J. Salvado Mota, *Alpetrinienses illustres*, 1929, p. 185) e tinha aspecto mais medieval do que aparenta hoje, "encimada em grande parte de ameias, que mais parecia um baluarte guerreiro" (id., *Monografia de Alpedrinha*, 1933, p. 232).

que aí quizeram ter sepultura e financiaram a sua reedificação, terminada em 1477, sendo a mais moderna igreja de Roma até à construção de S. Pedro. Nela intervieram os primeiros artistas renascentistas que trabalharam na cidade : Baccio Pontelli e Andrea Bregno (autores do projecto), Andrea Sansovino, Pinturicchio, mais tarde Bramante e Rafael. O Cardeal Alpedrinha, como seu benfeitor, aí dispunha de aposentos pessoais, e tem o magnífico túmulo feito em 1489 na Capela de St^a Catarina, que adquirira no ano anterior e fez decorar por Bregno, Pinturicchio e Perugino, num conjunto considerado "eccezionale nel panorama figurativo dell'arte italiana del Cinquecento". ⁸⁰ Se juntarmos a isto o facto de desde 1503 D. Jorge da Costa ser o superintendente das obras públicas da Cidade Eterna no papado de seu grande amigo Júlio II ⁸¹, não admira que os ecos dessa Idade de Ouro da arte ocidental chegassem facilmente até nós. Concretamente, o baixo-relevo colocado no alto da torre aquando

⁸⁰ C. Strinati in *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, Roma, 1981, p.45. Veja-se também J. Alberici, *Notizie storiche della chiesa di S. Maria del Popolo di Roma*, Roma, 1600 ; E. Lavagnino, *Santa Maria del Popolo*, Roma, s.d. ; e a exhaustiva monografia de E. Bentivoglio e S. Valtieri *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma, 1976.

⁸¹ O título de *Episcopus Portuensis* ou Bispo de Ostia e decano do Sacro Colégio eram trâmites para a dignidade de *praefectus urbis*, responsável pelos *magistri viarum et rerum urbanarum* de Roma (S.D. Squarzina, "La qualità antiquaria degli interventi quattrocenteschi in Ostia tiberina", in *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, Roma, 1981,p.20). O Cardeal Alpedrinha vivia no palácio de S. Lorenzo in Lucina na Via Flaminia (actual Pal. Fiano, Via del Corso) sobre as ruínas da Ara Pacis Augustae e junto ao arco de triunfo romano por isso chamado "Arco di Portogallo" (demol. 1665). É citado em 1510 como uma *domus* modelar (F. Albertini, *Opusculum*, p. 517; Paolo Cortese, *De Cardinalatu*, p. 100) e famoso o índio que ele aí criava (Raffaello Maffei, *Commentaria urbana*, 1506, fl. 169 v). O Cardeal possuía ainda a "vigna Costa" (act. Casino Valadier) nos jardins do Pincio, sobre uma antiga villa romana (G. M. Andres, *The Villa Medici in Rome*, N. York, 1976, pp. 24-39). É curioso notar que, nos breves anos em que D. João II patrocinou a construção de S. Pietro in Montorio (1485-88?), Portugal controlava os 2 pontos dominantes de Roma hoje ocupados pelos colégios espanhol e francês.

da remodelação barroca, mas que deve ter estado originalmente junto à porta da igreja, é uma cópia portuguesa da imagem milagrosa que dera nome à capela, a qual por sua vez copiava o célebre icone da Virgem com o Menino intitulado *Salus Populi Romani* que se dizia ter sido pintado pelo próprio S. Lucas, venerado até hoje na Basílica de S. Maria Maggiore em Roma ⁸². Mas não era apenas a sua devoção a esse culto mariano nem à "saúde do povo" (quer física quer moral) que estavam na origem da decisão do Cardeal português de sugerir a D. Leonor a invocação de Nossa Senhora do Pópulo para o seu hospital das Caldas. Ela prendia-se a uma outra ordem de razões, intimamente ligadas à ideia política que vimos estar-lhe subjacente, e de que o nome só por si contém todo o programa. A Madonna del Popolo era, por definição, a padroeira do "popolo", do *populus romanus* : não os pobres, como, raciocinando em moldes modernos, pensaram os cronistas Jorge de S. Paulo e Agostinho de Santa Maria, mas o Povo enquanto entidade jurídica e nacional, exactamente essa *Grey* a que D. João II concedera a primazia nos mais altos desígnios nacionais e colocara na letra de sua conhecida divisa. Mais que simples imagem milagrosa de uma devoção da moda, Nossa Senhora do Pópulo era - como o próprio nome indica - a rainha celeste do novo estado português (donde a paulatina assimilação da sua festa à de Nossa Senhora da Assunção, a 15 de Agosto), a defensora dos reis e de seu povo, isto é, de toda a sociedade. ⁸³

⁸² Cfr. cat. *De Vere Effigie Marie - Antiche icone romane*, Roma, 1988.

⁸³ O conceito medieval de *popolo* abrangia "essentiellement les artisans riches et les membres de professions nécessitant une certaine instruction comme les notaires..." (D. Waley, *Les Républiques Médiévales Italiennes*, Paris, 1969, pp. 185-200). Sobre a identidade entre *populus*, nação e "grei" e a relação com a ideologia mariana e o culto do Anjo Custódio - este também iniciado por D.

A melhor prova de que não se tratava duma casual escolha do Cardeal Alpedrinha, mas de explícita proclamação ideológica, profundamente premeditada e em tudo coincidente com os propósitos da política régia, encontra-se no singular motivo ornamental das ameias cingindo como uma coroa a cimalha da igreja, que já haviam atraído a atenção de Reynaldo dos Santos como "ameias bifurcadas à maneira italiana", sem no entanto penetrar o seu significado. Na realidade, trata-se dos típicos merlões "scalígeros" como são conhecidos em Verona, ou *merlões gibelinos* em rabo-de-andorinha, tão vulgares nos palácios comunais e nas residências fortificadas dos opositores do partido "guelfo" da Itália medieva, mas que em Portugal apenas encontramos aqui e - pela razão histórica que atrás indicámos - no Castelo da Mina. Nos séculos XIV e XV, perdido o sentido dessas velhas lutas feudais, eram "gibelinos" os partidários (como Dante e Petrarca) da tradição imperial contra a supremacia temporal dos papas, defendendo uma concepção cesarista e laica da monarquia, de base augustiniana, nostálgicos do absolutismo de Frederico II que os reis do fim da Idade Média procuravam fazer ressuscitar ⁸⁴. Por isso aparecem, fora da Itália, em sítios denotando o centro do poder, como as muralhas do Kremlin em

João II - v. M. de Albuquerque, *A consciência Nacional Portuguesa* (Ensaio de História das Ideias Políticas), I, Lisboa, 1974 : "No sentido assinalado, o termo *povo* representou não uma classe ou o extracto mais baixo da população, mas totalidade da comunidade e equivaleu ao termo *grei*, que alcançou na divisa de D. João II um sentimento de ordenação jurídica". (pp.352 e 49-53).

⁸⁴ D. Wailey, *ob. cit.*, pp. 203-221. Sobre a simbólica de estado no Portugal pré-moderno, ver o notável estudo de nossa malograda colega A. M. Alves *Icononologia do Poder Real no Período Manuelino : a procura de uma linguagem perdida*, U.N.L., 1983.

Moscovo, construídas após meados do século XV por um engenheiro italiano.

Essa crista de ameias de recorte arrogante, já algo fantasiado por uma decoração manuelina, encontra-se na igreja do hospital do Pópulo apenas na nave, a zona popular por excelência (sobre a capela-mor, reservada ao clero e família real, há ameias cúbicas de tipo mudéjar); e o facto de terem começado a ser substituídas junto à torre, quando da construção desta, mostra que pertencem à fase mais antiga do projecto, ao próprio programa de Mateus Fernandes. Poucas dúvidas pode haver de que para os coevos elas assumiam um valor iconológico de imagem falante, de "emblema" tão ao gosto da cultura heráldica do tempo, e que, por isso, constituem hoje um documento tão valioso quanto qualquer texto escrito sobre as doutrinas políticas correntes na corte de D. João II.

A fundação do Hospital Real das Caldas aparece-nos, assim, como uma complexa operação oficial envolvendo objectivos tanto teóricos quanto práticos - a primeira tentativa moderna de fazer surgir do nada uma povoação e um verdadeiro empreendimento-piloto (não por acaso servindo de ensaio à criação do grande hospital central de Lisboa), em que a arquitectura explora os seus recursos expressivos ao serviço duma nova política social e duma concepção moderna do Estado. O uso sistemático da planta cruciforme - quer na sua versão "popular" em que a área pública da copa ocupa o cruzeiro e a capela é remetida ao extremo, quer na versão régia em que a igreja forma o 4º braço da cruz - faz destes organismos hospitalares verdadeiros símbolos da ideologia imperial joanina, e excelentes expressões de um primeiro surto de italianismo verificado nas décadas finais do

século XV, coincidindo com as primeiras manifestações sérias de Humanismo entre nós.

Julgamos não ter sido ainda posto suficientemente em evidência o fascínio exercido pela Florença dos Médicis sobre D. João II ⁸⁵, nem o contributo dos doutrinadores civis e chanceleres humanistas florentinos para a teoria política portuguesa da época, que se corporiza no próprio cognome do *Príncipe Perfeito* ⁸⁶. Mesmo sem o pretenso "maquiavelismo" que repugnaria à sua consciência moral ⁸⁷ a acção de D. João II parece ter sido sensível se não aos aspectos ideológicos, pelo menos aos ideais mecenáticos dos Medicis e à sua intensa política de prestígio artístico, sucumbindo à propaganda cultural que o Príncipe de Florença tão bem soube difundir, tal como sucedia então, de modo ainda mais claro, em perfeita sincronia com o

⁸⁵ A escassa troca de correspondência publicada por G. Masi, "Due lettere inedite di D. João II a Lorenzo e Piero de Medici", *Biblos*, V, 1929, deveria ser completada por uma busca sistemática nos arquivos italianos, que não vemos, infelizmente, estar a ser feita.

⁸⁶ Ver V. Rau, "Italianismo na cultura jurídica portuguesa do século XV", *Revista Portuguesa de História*, XII, 1969; M. de Albuquerque, *O Poder Político no Renascimento Português*, Lisboa, 1968; id. e E. Nunes, *Parecer do Doutor Velasco di Portogallo sobre o Beneplácito Régio (Florença 1454)*, Lisboa, 1968; e N. Espinosa Gomes da Silva, *Humanismo e Direito em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1964, que estuda também o século XV; mas a identificação do Dr. Vasco Fernandes de Lucena (pp.113-7) e do discípulo de Poliziano Luís Teixeira (pp.123-146) devem ser revistas.

⁸⁷ A tradição historiográfica, atribuída a Oliveira Martins (*O Príncipe Perfeito*, Lisboa, 1896; ed. póst. 1933), duma influência de Maquiavel foi desmontada por F.A. da Costa Cabral (*D. João II e a Renascença Portuguesa*, Lisboa, 1914), tal como a que vê em D. João II o modelo inspirador do *Príncipe* do chanceler florentino (E. Sanceau, *D. João II*, Porto, 1959) já o havia sido por Afrânio Peixoto (*O Príncipe Perfeito*, Lisboa, 1943). Uma matriz doutrinal comum é negada por M. de Albuquerque, *A sombra de Maquiavel e a ética tradicional portuguesa. Ensaio de história das ideias políticas*, Lisboa, 1974, que foge ao problema. Para o estudo da política florentina ainda são fundamentais E. Garin, *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1952, e H. Baron, *The crisis of early italian Renaissance*, 2 vols., Princeton, 1955.

caso português, no outro extremo da fronteira da Europa com o rei humanista Matias Corvino da Hungria.

Não é apenas a aceitação do modelo hospitalar renascentista criado em Florença - com o que isto implica de mentalidade moderna e de afirmação dum poder centralizado - que nos convence do "florentismo" de D. João II como manifestação de apego ao exemplo da Toscana, a que tão fortes vínculos económicos e científicos o ligavam. Outros indícios há que apontam nesse mesmo sentido. Um deles, julgo que ainda não visto nessa perspectiva, são os *padrões* ou marcos de pedra mandados erguer pelo Rei em substituição das cruzes de madeira a partir das viagens de Diogo Cão na costa angolana, em 1482, para assinalar o termo das novas terras descobertas ⁸⁸. Se a ideia pode provir da imagem clássica das colunas de Hércules - e como tal figuram nas armas dadas ao navegador em 1484 -, a forma da coluna capitelizada cuja cabeça é substituída por um paralelepípedo contendo nas faces as armas nacionais e inscrições comemorativas constituía uma novidade, aliás já assinalada como tal por João de Barros (*Ásia*, I, 3) que procede directamente de terras italianas.

Era aí comum, com efeito, a erecção dessas colunas isoladas como símbolos de posse, encimadas pelas insígnias do governo (o leão de Veneza, sobretudo); e a semelhança é perfeita com o padrão erguido na Porta Camollia em Siena para comemorar o encontro em 1452 da princesa portuguesa D. Leonor com o imperador Frederico III da

⁸⁸ D. Peres, *História dos Descobrimentos Portugueses*, 2ª ed., Coimbra, 1960, p. 257 ss. O melhor conservado, o Padrão de Stº Agostinho proveniente do Cabo de Santa Maria (a S. de Benguela), é em calcário de Lisboa e mede 2,16 m. de altura; está na Sociedade de Geografia em Lisboa.

Alemanha.⁸⁹ A participação nessas expedições do matemático alemão Martim Behaim e sobretudo a presença em Portugal de italianos como o veneziano Cadamosto (até 1463) e os contactos mantidos com o ambiente científico florentino através do célebre Paolo dal Pozzo Toscanelli, podem explicar essa vaidade de humanistas de deslocar as novas "Colunas de Hércules" para o que se pensava ser o verdadeiro extremo do mundo, à entrada do mar da Índia. Mas a experiência banalizou-se e os padrões seguintes não possuem mais o valor artísticos dos primeiros.

Outro tipo de sinais, estes de luxo régio e de religiosidade cortesã, e já bem estudados, manifestam de forma inequívoca o gosto florentino de D. João II e D. Leonor. Referimo-nos à série de livros encomendada em 1494 à oficina dos Attavanti por intermédio do mercador Clemente Sernigi, como oferta do Rei ao seu herdeiro Duque de Beja, de que adiante falaremos ao tratar da vinda do escultor Sansovino que o mesmo banqueiro possibilitou; e ao esplendoroso relicário de D. Leonor⁹⁰, deixado em testamento por ela ao seu mosteiro da Madre de Deus. Em forma de edícula com pilastras coríntias e abóbada concheada como uma pequena capela - e é natural que lhe servisse de modelo alguma maquete de arquitectura -, remete para uma tipologia construtiva que ocorre nas igrejas florentinas do Quattrocento: o *altar-capela* muitas vezes de carácter efémero e com função funerária. Se alguns frontespícios da "Bíblia

⁸⁹ Reproduzido em C. de Passos, "Relações históricas luso-italianas", *Anais*, Academia Portuguesa da História, VII, 1956, pp. 143-240.

⁹⁰ J. de Vasconcelos, *Arte Religiosa em Portugal*, fasc. XVI; J. Couto, *Ourivesaria Portuguesa*, Lisboa, 1929, pp.26-31; cat. *A Rainha D Leonor*, 1958, nº298. Falta um estudo contextualizado desta peça, recentemente objecto de excelente restauro.

dos Jerónimos" foram inspirados, como mostrou Annarosa Garzelli, em obras reais, como a Capela do Cardeal D. Jaime em S. Miniato, ou só projectadas, como o altar donatelliano para S. Lorenzo com o túmulo de Cosme de Médicis feito por Verrocchio ⁹¹, essas belas composições do Renascimento podem ter servido de emulação ao autor do relicário, o *Mestre João* a que alude a Rainha no seu testamento e parece poder identificar-se com o ourives alemão activo em Lisboa João van den Staen ⁹². É, de facto, de um artista gótico a querer trabalhar "ao romano" que ele nos dá a impressão, com a minúcia dos grotescos em esmalte e do rusticado da cantaria em ouro, que um italiano não faria.

A devoção cristocêntrica expressa na inscrição que corre ao longo do friso alude à relíquia da coroa de espinhos contida no cilindro de vidro sobre o altar : o que constitui um paralelo com outra famosa peça de ourivesaria da mesma época, a *Custódia de Belém* executada em 1506 por Gil Vicente, mestre-ourives de D. Leonor. Mas enquanto esta é uma das obras-primas do estilo manuelino, em que o goticismo atinge o último limite possível de desmaterialização - muito menos comparável em termos estruturais e compositivos ao estático portal Sul do Mosteiro de Belém, como se tem repetido, do que com a janela do Convento de Tomar (que julgamos atribuível a desenho do mesmo

⁹¹ A. Garzelli, "Nuovi documenti figurativi quattrocenteschi per la ricostruzione degli apparati di arredo monumentale di Donatello", in *La Scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Roma, 1983, pp. 55-66.

⁹² V. Correia, "Artes industriais aplicadas em Portugal no século VX. Ouro e ferro", *O Instituto*, Coimbra, 1930 ; e "Arte : o Século XVI", *História de Portugal*, Barcelos, V, 1933, p. 518, opinião seguida por J. Couto e A. M. Gonçalves, *A Ourivesaria em Portugal*, Lisboa, 1960-62. Curiosamente R. dos Santos e R. Smith não se lhe referem, assim excluindo-o da arte portuguesa a que, no entanto, pertence de pleno direito.

Gil Vicente) - o relicário de D. Leonor é o seu oposto em sentido tectónico e em linguagem estilística, como se se tivesse pensado para a relíquia de Cristo num invólucro igualmente magnificante mas noutro estilo, *romano* e não *moderno* . Sob pena de declararmos a incapacidade mental desses artistas, tal contraste não podia deixar de ser consciente e plenamente deliberado; tanto quanto o que, pelos mesmos anos e também no círculo de encomenda da rainha-viúva, opõe de modo ainda mais flagrante o portal da "Capela Imperfeita" da Batalha (1509) ao túmulo que para aí desenhara pouco antes Andrea Sansovino.

O reinado de D. João II encerra-se, assim, com uma aguda consciência da alteridade de estilos : passa-se da pluralidade dialectal ao bilinguismo, do eclectismo ao dilema. Essas radicais oposições de estilo entre obras contemporâneas produzidas no mesmo ambiente são sintomas de crise artística, e de uma ruptura não menos brutal. Quando a cultura portuguesa encaminhava-se no sentido de uma progressiva incorporação do italianismo (como sucedia no mundo mediterrânico, em Valência e na Catalunha) conduzindo ao despertar da consciência do *antigo* como realidade artística capaz de ser "renascida", como o Latim e as humanidades, uma súbita irrupção de formas ao *moderno* veio cortar-lhe o passo, obedecendo a uma outra lógica sócio-cultural (e económica) que não cabe aqui analisar. A vaga do "manuelismo" posterior ao breve episódio de pré-Renascimento da época de D. João II é também a sua antítese, a reacção defensiva gerada no seio do organismo nacional pela própria presença desse corpo estranho.

Não é propósito do presente estudo acompanhar o percurso da arte portuguesa nessa nova rota, quando a subida ao trono do ramo dinástico dos Avis-Beja faz pender a balança para a via "moderna" e desinteressar-se da via italiana, enveredando pelo que, aliás, provaria a breve trecho ser um desvio tão fascinante quanto desprovido de futuro, um caminho sem saída. A brusca interrupção de um processo e a inversão de seu rumo significava uma outra concepção do objecto estético, embebida de retórica medieval e de teologia, e a translacção do foco de interesse da Itália para o mundo nórdico (da Flandres à Alemanha), num "Gótico Atlântico" de que certamente falava o Marquês de Lozoya.

Momento fulgurante, e muito mais altamente intelectualizado do que aparenta, exagerando ao último limite as crenças artísticas que sentia ameaçadas (como nos episódios de um Aqueenáton ou um Gaudí...), a aventura do Manuelino durou o que duraram as condições históricas que constituíam a sua base. Nada ilustra melhor os limites e a inviabilidade histórica dessa arte promovida pela corte do rei D. Manuel do que observarmos o faustoso capítulo do manuelino pelo seu avesso, através da Arquitectura Militar, como mais adiante faremos. Tal como nada é mais revelador do sentido desse fenómeno - que alguma historiografia quis erigir em traço caracterizador do génio nacional - do que o caso protagonizado por Andrea Sansovino, cuja obscuridade em que se tem mantido não é mais que a consequência da própria partida que a História lhe pregou...

II. A VINDA DE ANDREA SANSOVINO (1492-1501) : O PROBLEMA E SUA SOLUÇÃO

Umas das questões que tem pesado mais negativamente na historiografia da arte portuguesa é a discussão em torno à vinda e actividade em Portugal do famoso escultor toscano Andrea Sansovino (1470?-1529), relatada por Giorgio Vasari. De a aceitarmos ou não depende toda a visão da vitalidade e capacidade de abertura do ambiente artístico nacional na passagem do século XV para o XVI, e da própria natureza do estilo manuelino; e não erraremos se supusermos que as muitas incertezas que rodeiam tal episódio pesam como uma sombra sobre os inícios da carreira de Sansovino, causa da escassa fortuna historiográfica desse que foi um dos criadores da arte do Cinquecento, o *Rafael da escultura*, cuja "culpa" foi a de ter tido por contemporâneos nomes como Rafael Sânzio e Miguel Angelo. O único estudo de conjunto até hoje a ele dedicado conta já com mais de meio século ⁹³ e ainda não foi substituído. Tentativas de dilucidar o assunto, quer pelo lado português, quer pelo italiano, esbarraram sempre com a inexistência de dados mais seguros e com a dificuldade de abarcar as diversas faces do problema, contribuindo mais para

⁹³ A monografia do norte-americano G. Haydn Huntley, *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass., 1935 (há reprint da Greenwood Press, Westport, Conn., 1971).

lançar sobre ele o descrédito que para esclarecê-lo. Questão capital para a arte portuguesa, e também um problema de alcance internacional, essa dupla barreira acabou por transformá-lo em mistério aparentemente insolúvel, um assunto tabu que arrastou no seu anátema toda a questão.

Com escreveu Vasari na edição "torrentiniana" (1550) das suas *Vite* ⁹⁴, após falar no altar Corbinelli feito por Sansovino: *Ebbe tanta forza questa opera per le lode che ne trasse, che il magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici lo mandò con favore straordinario al re di Portogallo, dove è fece molte opere di scultura e parimente d'architettura, e l'une e l'altre sì egregie e tanto lodate, che da quel re ne ebbe premi assai onorati e da' popoli lodi infinite. Ritornò poi a Firenze nel MD, e cominciò di marmo un S. Giovanni...* Era quanto se sabia sobre o assunto no contexto florentino do meado do século. Mas já na edição "juntina" de 1568, motivada pelo sucesso da anterior e enriquecida com muitos dados novos e um maior rigor histórico ⁹⁵, introduz uma longa digressão de uma página em que narra como o artista foi enviado na juventude a trabalhar para o Rei de Portugal, aqui permanecendo 9 anos durante os quais realizou obras de diferentes géneros (algumas das quais especifica), findo o que

⁹⁴ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani*, Florença, Lorenzo Torrentino, 2 vols., 1550: cfr. R. Bettarini e P. Barocchi, ed., *G. Vasari. Le Vite nelle redazioni del 1550 e 1568*, SPES, Florença, vol. IV, 1976, p. 275.

⁹⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori* (...) con i ritratti loro, et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti dall'anno 1550 insino al 1567, Florença, Giunti, 3 vols., 1568 (Utilizámos o exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa que pertenceu não só a Francisco de Holanda, como revelou Reynaldo dos Santos, mas também ao arquitecto Nicolau de Frias: R. Moreira, "Novos dados sobre Francisco de Holanda", *Sintria*, I-II, 1982-83, p. 666). Para as diferenças entre as duas edições, ver P. Barocchi, *Studi Vasariani*, Turim, 1984.

regressou a Florença com abundante soma de dinheiro. Entre as duas versões, recolheu notícias de toda a Itália, viajou e coleccionou os desenhos do seu álbum; concretamente, para a "Vita di Andrea Contucci dal Monte Sansovino" (Parte III), sabemos que visitou por duas vezes a terra natal do artista (onde ainda hoje se conserva a sua casa), falou com os filhos, e viu duas recolhas de desenhos conservadas por estes e pelo seu discípulo Girólamo Lombardo.

Nada nesse relato induz a desconfiar da sua veracidade; e assim ele foi aceite pela historiografia subsequente. Apenas ao dar grande margem de dúvida quanto à identificação das obras ali referidas como executadas em Portugal, deixava a porta aberta aos devaneios da erudição académica e aos ociosos exercícios da *connoisseurship* oitocentista. Foram alguns exageros dessa atitude atribucionista, provocando reacções em nacionalismos de sentidos opostos, a que não seria alheio o clima passional do entre-guerras, que levaram ao extremar de opiniões e à rotura da unanimidade.

Já em 1921 o Dr. Reynaldo dos Santos aspirava à *liquidação da lenda de Sansovino em Portugal* ⁹⁶, assim definindo uma posição que viria a caracterizar a escola de Coimbra. A situação turvou-se quando o primeiro director do Instituto Italiano em Portugal, então criado na Universidade de Coimbra, o historiador de arte e crítico literário florentino Guido Battelli (1865-1957) - pessoa, aliás, de grande mérito e injustamente esquecido ⁹⁷ -, animado de fervor patriótico

⁹⁶ Prefácio a J. M. Teixeira de Carvalho, *O Mosteiro de S. Marcos*, Coimbra, 1922, p.VII

(a propósito da conclusão negativa do autor na Nota II, "Obras de Sansovino em S. Marcos", pp.167-172).

⁹⁷ Convirá recordar que foi o "descobridor" de Florbela Espanca e talvez o primeiro a reconhecer dimensão internacional a Fernando Pessoa.

tentou, com mussoliniana truculência, afirmar a parte que caberia ao seu ilustre conterrâneo na "introdução" do Renascimento em Portugal (em que era dado um papel cada vez maior aos escultores franceses) atribuindo-lhe sem muito critério uma grande quantidade de obras em Coimbra, Tomar e outros lugares do país.⁹⁸ Saíram à liça dois conhecedores da arte dessas duas cidades, o Prof. Virgílio Correia e o tenente-coronel Garcês Teixeira, travando-se ao longo dos anos de 1929 e 1930 nas páginas das revistas *Ilustração Moderna* e *Biblos* e do jornal *O Século* uma acesa polémica, talvez a mais importante e inútil da história da arte portuguesa após a famigerada "Questão dos Paineis".

Chamado a pronunciar-se sobre a controvérsia pelo seu amigo Marques Abreu, director da *Ilustração Moderna* , quando ela atingiu o auge, mestre Joaquim de Vasconcellos disse ter muito material comprovativo da presença de Sansovino; mas instado a concretizar, limitou-se a referir algumas obras tão discutíveis como o fogão de sala do Paço de Sintra, a Graça de Évora, a Bacalhoa, Agua de Peixes, Vila Viçosa, Portalegre e o Museu de Arte Antiga, sem especificar mais ⁹⁹, terminando por um apelo à análise comparativa das obras *que julgo serem de Andrea Sansovino e da escola que criou em Portugal* , e por reconhecer que *afinal, o verdadeiro estudo das obras de Sansovino está ainda por fazer em Portugal* .

⁹⁸ Nos 4 anos que passou em Portugal Battelli publicou mais de uma dezena de artigos, parcialmente recolhidos sob o título "Sansovino em Portugal" na *Arte e Arqueologia*, II, 1930, pp. 116-128. Ver também do mesmo "Sansovino em Portugal", *Ilustração Moderna*, IV, Porto, 1929, pp. 437-440; "Uma lembrança de D. João III no santuário de N^a Sr^a da Castanheira", id., v. 1930, pp. 221-222; "Sansovino, Terzi e a Renascença Italiana em Portugal", pp. 58-63; etc.

⁹⁹ J. de Vasconcellos, "Sansovino", *Ilustração Moderna* , V, 1930, pp. 119 e 341-45.

Battelli voltaria à carga ao regressar a Itália (onde trabalhou no então criado Instituto Nacional do Renascimento em Florença, dirigido por Eugénio Garin), em artigos de divulgação e numa brochura ¹⁰⁰; mas em vão: o cepticismo agora era generalizado, e o seu principal contendor, o Prof. V. Correia, que ainda no nº I do boletim *Arte e Arqueologia* aceitava a veracidade do relato vasariano e julgou poder atribuir ao toscano a porta em mármore do Paço de Sintra ¹⁰¹, no nº III rematava com total descrédito. Na extensa recensão, em tom moderado, e bem informada já com a leitura da obra de Huntley, que dedicou ao opúsculo de Battelli o professor de História da Arte da Universidade de Lisboa, o médico João Barreira escrevia que *a passagem de Sansovino em Portugal afigura-se-nos, por enquanto, como um meteoro bastante misterioso* ¹⁰², concluindo de forma dubitativa pela falta de provas daquilo que já se começava a chamar derrisoriamente de a "tese sansovinista". Foi o engenheiro tomarense J. M. Santos Simões quem se encarregou de enterrá-la ao traduzir para português - não sem alguns equívocos, aliás - o capítulo respectivo da obra de Huntley, entretanto aparecida, para daí retirar apressadamente a conclusão que *a estada e actividade de Sansovino em Portugal é pura lenda* ¹⁰³.

¹⁰⁰ Vários artigos na *Illustrazione Toscana* (1933) e o opúsculo *Andrea Sansovino e l'arte italiana della Rinascenza in Portogallo* (Florença, 1936), em que anuncia uma obra de maior fôlego que não chegou a escrever.

¹⁰¹ V. Correia, "A escultura em Portugal no 1º terço do século XVI", *Arte e Arqueologia*, I, Coimbra, 1930 (agora em *Obras*, vol. III, Coimbra, 1953, p. 62).

¹⁰² J. Barreira, "Bibliografia: Guido Battelli, Sansovino in Portogallo", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, VI, 1939, pp. 313-320.

¹⁰³ J. M. dos Santos Simões, pref. e trad., *Sansovino em Portugal, capítulo II do livro de G. Haydn Huntley "Andrea Sansovino"*, Tomar, 1942.

A verdade é que Huntley, comentando com humor essa *controversy that has been raging in placid Lusitania*, nada conseguira apurar de certo com a propositada deslocação que aqui fez; mas continuava a aceitar o relato de Vasari, propondo mesmo desdobrar em dois períodos (1491-93 e 1496-1501) a estadia do escultor em Portugal: sugestão de compromisso que viria a encontrar geral acolhida no estrangeiro, embora se baseasse num erro de interpretação dos documentos, como veremos. Ao invés do que sugere Santos Simões, tudo quanto o investigador de Harvard concluíra de negativo é que *not a trace has come to light* daquilo que Vasari lhe atribuíra, e que, quanto à hipótese de sua comparticipação em obras manuelinas, *it would be folly to attribute any such architecture to his design*.

Podemos dizer que a questão não avançou um centímetro desde que estas palavras foram escritas. Algumas tentativas italianas de sentido reducionista, como a promovida por Giuseppe Fiocco e Mario Salmi em curso dado na Universidade de Florença em 1934-35, e uma dissertação dirigida por este último¹⁰⁴, não tiveram força suficiente para derrubar o testemunho de Vasari, que continuou a ser

¹⁰⁴ Ciro Girolamo, *Andrea Sansovino, tesi di Laurea in Storia dell'Arte*, 2 vols., Univ. de Florença, 1936, dact. (consultámos o exemplar depositado no Kunst historisches Institut de Florença): considera *una grossolanità di critica* aceitar que um artista *partito ancor giovane della scuola del Pollaiuolo e del realismo pittorico del 1400 fiorentino, sarebbe tornato improvvisamente già sviluppato nel gusto, perfezionato nella tecnica, come se nella Penisola Iberica, ancora chiusa alla luce della nostra rinascenza, egli avesse trovato, per trarne ispirazione ed esemplari, le statue o i rilievi ornamentali di Atene e di Roma* (p.5), reconhecendo nesse hiato de 10 anos criado por Vasari o principal obstáculo à compreensão de Sansovino, reduzindo-a a curto episódio (1494-98) sem significado. Posteriormente desenvolveu posição anti-vasariana, duvidando de todo o seu relato *se non del viaggio stesso* ("In margine ad una monografia su Andrea Sansovino", *Atti e Memorie della Reale Accademia Petrarca di Lettere, Arte e Scienze*, XXX-XXXI, Arezzo, 1941, pp. 107-118).

aceite por autoridades como Chastel, Middeldorf, Pope-Hennessy, Argan. Outras tentativas de reabrir a questão em sentido afirmativo, retomando as ideias de Huntley, esbarraram com a irremediável constatação de que *até hoje ninguém encontrou qualquer prova documental que confirme a notícia dada por Vasari* ¹⁰⁵, ou caem em atribuições absurdas. Uma atitude de reserva prudente como a do nosso saudoso professor Riccardo Averini - sempre na expectativa de um dia encontrar-se o documento comprovativo - tem sido excepção, continuando até há bem pouco tempo a imperar entre nós o hipercriticismo de Vergílio Correia ¹⁰⁶, assim se criando o paradoxo de os estrangeiros aceitarem a capacidade portuguesa de acolher Sansovino que os próprios portugueses rejeitam.

Entretanto, alguns desenvolvimentos permitiam desbloquear a questão tanto por um aprofundar da pesquisa arquivística como pelo alargamento da problemática, fazendo-a abrir caminho para fora da situação de impasse em que se encontrava. Não se tratava ainda de nada de concreto, mas apenas da necessidade cada vez mais fortemente sentida de rever o problema em contexto mais positivo, capaz de ultrapassar o jogo gratuito das atribuições feitas quer no desconhecimento da bibliografia italiana sobre o assunto, quer na ignorância da realidade histórica portuguesa.

¹⁰⁵ A. C. Mendes Atanázio, "A vinda de Sansovino a Portugal", in *A Introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1980, pp. 191-200.

¹⁰⁶ Ainda sustentado por P. Dias, que considerou *delirantes* as opiniões de Battelli e julga que *Vasari errou, não tendo o escultor estado nunca em terras portuguesas* (*A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Porto, 1982, p.72). Na 2ª ed. da mesma obra já adopta posição menos afirmativa, remetendo aos nossos trabalhos.

Na XVIIª Exposição do Conselho da Europa que se realizou em Lisboa em 1983, na qual tivemos sob nosso cargo o sector da arquitectura quinhentista, o público teve a oportunidade de ver um desenho de Andrea Sansovino que pertenceu à colecção de Vasari, decerto um estudo para o túmulo do rei D. João II datável de cerca de 1505 ¹⁰⁷. Quer seja ou não autógrafo, ele deriva de um protótipo sansovinesco que pode bem ser (como já vira Battelli) o altar tendo nos pedestais cenas de uma *battaglia bellissima*, cujo desenho Vasari dizia ter em seu álbum. Com sucessivas facturas, que terminariam no *superbissimo modello* executado (c. 1517?) por Jacopo Sansovino e Nicolo Tríbolo na ausência do mestre, seria o reflexo das indecisões da época de D. Manuel quanto ao projectado enterramento do seu antecessor por Mateus Fernandes nesse gosto por *cose stravaganti e difficile d'architettura secondo l'uso di quel paese* com que Sansovino entreteve-se em desenhos que Vasari diz também ter visto.

Na mesma ocasião apresentámos, sob a forma de maquetes, os resultados de nossas investigações então em curso sobre a arquitectura militar manuelina: concretamente a Torre de Belém, que filiámos num esquema volumétrico de matriz italiana; e o "Quartel dos Castelos" ou *Castelo Novo* de Évora, de que uma planta de 1737 que então localizámos permitiu comprovar que os dois possantes jorramentos ainda existentes na face traseira do edifício são o vestígio da primitiva planta quadrada com torres angulares, assim sugerindo que esse paço fortificado erguido pelo rei D. Manuel em

¹⁰⁷ R. Moreira, "Arquitectura", in cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Arte Antiga I*, Lisboa, 1983, nº 394, pp. 318-9 e p. 94.

1518 à entrada de Évora pudesse ser o *palazzo con quattro torri* desenhado para o mesmo rei por Sansovino. O que levaria a pensar que o rasto da sua passagem por Portugal foram alguns planos de edifícios só mais tarde executados pelos mestres locais, naturalmente que com uma interpretação muito diferente da sua.¹⁰⁸

Já Albrecht Haupt, a quem a história da arquitectura portuguesa tanto deve, havia filiado os debuxos iniciais para a Torre de Belém em esboços de Andrea Sansovino; e também André Chastel, com a sua habitual argúcia, intuía que o palácio sansovinesco devia incluir-se no tipo arquitectónico de maior sucesso na exportação da arte florentina nos anos de 1480 a 1495, que combinava o modelo do castelo medieval com o motivo novo *davilla*.¹⁰⁹ Já João Barreira na recensão crítica à obra de Huntley deixara esta conjectura, tão simples quão luminosa: *Resta saber se os desenhos que o artista fez para o rei teriam tido execução, ou teriam ficado em projecto na sua pasta, onde mais tarde foram vistos por Vasari* ; ao que só nos resta acrescentar: ou sido deixados na corte portuguesa, onde serviram depois de modelo a outros artistas.

Um desenho da Biblioteca Marciana de Veneza, conhecido desde o século XVIII¹¹⁰ mas ainda não estudado¹¹¹, comprova em definitivo que

¹⁰⁸ Id., ib., pp. 319-321 e 309.

¹⁰⁹ A Chastel, *Renaissance méridionale*, Gallimard, Paris, 1965 (cito pela ed. ital.: *I Centri del Rinascimento, Arte italiana 1460-1500*, Rizzoli, Milão, 1979, p. 284).

¹¹⁰ Incluído no Cod. It. nº 5363, proveniente da Colecção Nani, o desenho de "una sega posto sull'acqua ch'egli fece nel Portogallo per segare uno quadro di diaspro, ma con poco buon esito", é descrito por Jacopo Morelli, *Codici manoscritti della libreria Naniana*, Veneza, 1776, pp. 14-15; cfr. C. Frati e A. Segarizzi, *Catálogo dei Codici Marciani Italiani*, vol. II, Módena, 1911, pp. 28-29. É já referido por Huntley (ob.cit., p.100), mas parece não o ter visto.

ele esteve realmente em Portugal e aqui realizou alguns trabalhos, assim quebrando a barreira psicológica dos que, mais em menosprezo da capacidade de recepção artística do meio português que da fidedignidade do texto vasariano, têm teimado em sustentar o contrário. Seria, já de si, a prova documental por que todos ansiavam se, entretanto, não tivesse surgido mais e melhor: nada menos do que o original do próprio contrato celebrado em Florença com Andrea Sansovino para vir trabalhar em Portugal !

Durante um estágio na "Villa I Tatti" em Florença ¹¹² em 1988, fomos surpreendidos com a notícia de que um bolseiro jugoslavo teria deparado com esse quase mítico documento no ano anterior, ao procurar nos arquivos florentinos elementos sobre os escultores quatrocentistas activos na Dalmácia. Estabelecido esse contacto, daí surgiu, em excelente espírito de colaboração, um mútuo aprofundar de conhecimentos e o encadeamento de novas questões e respectivas respostas.

É uma nova visão que assim se abre daquele que foi um dos protagonistas da passagem da arte quatrocentista para a do Alto Renascimento romano, autor do que Wolfflin chamou "o grande gesto do século XVI" - o do São João a baptizar Cristo sobre a porta

¹¹¹ A sua existência foi-nos indicada em Vicenza em 1984, assim como as coordenadas e o estímulo para estudá-lo, por Manfredo Tafuri, que entretanto seria o primeiro a citar o seu interesse como "una prova indiretta del viaggio di Andrea Sansovino in Portogallo" (M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turim, 1985, p. 166, nota 35).

¹¹² Devo à amizade de Alice e Hellmut Wohl a informação que abriu a pista correcta. A Fundação Gulbenkian, através do Dr. José Blanco e do Serviço Internacional, concedeu com a habitual percepção uma bolsa de viagem ao Dr. J. Hofler que nos permitiu estudar em conjunto o problema em Portugal. Sem essa conjunção de apoios não teria sido possível chegar com tanta rapidez aos resultados que aqui apresentamos.

do Baptistério de Florença. Daremos conta de alguns desses aspectos em ocasião e lugar mais apropriados. O problema é, de facto, muito mais vasto e importante (como bem viu Girolami) do que a simples verificação da realidade factual de uma viagem, atingindo uma dimensão ainda difícil de antever.

Basta, porém, ao nosso propósito aqui colocar o ponto final a uma polémica que se tem vindo a arrastar ao longo de décadas, impedindo de ver as questões essenciais, como a da própria possibilidade da existência de um Renascimento português. Sem entrarmos nessa problemática mais complexa, que levar-nos-ia demasiado longe, procuremos apenas, conjugando as novidades trazidas pelo contrato e pelo desenho agora aparecidos - praticamente em simultâneo ! - com a informação histórica disponível e a narrativa de Vasari (cujo crédito como historiador sai vitorioso de todo este episódio), estabelecer as bases factuais que rodeiam a vinda e actividade em Portugal do escultor Andrea Sansovino.

A viagem

No domingo 9 de Dezembro de 1492, em Florença, na casa junto à igreja de S. Pancrazio (por trás do Palazzo Rucellai) do cidadão florentino Clemente Sernigi, procurador do seu irmão Jerónimo Sernigi residente em Lisboa, o notário Alessandro de Borsis lavrava um extenso e minucioso contrato em latim ¹¹³ pelo qual, em nome do

¹¹³ "*Conductio facta Magistri Andree scultoris a domino Clemente Sernigii pro Rege Portugalli publicata et restituta partibus prout hic jacer*" (na margem):

rei de Portugal, ficava estabelecido que o *juvenis magister* e *scultor maximus* Andrea di Niccolò di Menco (=Domenico) di Muccio de Florença ¹¹⁴ e o seu parceiro (*consocium*) Bartolomeo di Ilario Simone ¹¹⁵, da paróquia de Piazza San Felice, entrariam daí a uma semana ao serviço do *invictissimus* D. João II, devendo seguir imediatamente para Lisboa. Determinava-se ainda que deveriam embarcar no navio "Nossa Senhora da Misericórdia", de Vasco Anes, então ancorado no porto de Pisa ou Livorno, e dirigir-se à presença do Rei logo que chegassem.

Os dois escultores, ali presentes, obrigavam-se a colocar as suas *personas et industriam in arte scultorum et sculpture* ao serviço do monarca português para o que ele lhes indicasse, pelo prazo de 8 meses a contar do dia 15 de Dezembro, renováveis apenas se fosse de sua vontade, recebendo por isso o salário mensal de 15 florins de ouro - sendo 10 para o mestre e 5 para o seu sócio -, sem contar as despesas com as viagens por mar e por terra, as provisões e o alojamento em Lisboa (*mansione fienda Ulisbone dicto tempore dictorum octo mensium*). O contrato previa igualmente o caso de não se darem bem e desejarem voltar, para o que Clemente Sernigi lhes

Arquivo de Estado de Florença, *Notarile antecosimiano*, Livro B 2247, fls. 317-320. [Doc. 1]

¹¹⁴ O nome Contucci (de *contuccio*, "pequeno conde, fidalgo", que foi alcunha do trisavô Muccio) só aparece usado pelos filhos do artista alguns anos após a sua morte; e embora natural de Monte San Savino este considerava-se florentino, não só por o lugar estar no termo da cidade (e não no de Arezzo) como porque aí foi educado. Nascido em 1470/71, Andrea contaria então 22 ou 23 anos, o que parece confirmar o carácter de menino prodígio que Vasari lhe atribui.

¹¹⁵ É um artista inteiramente desconhecido, este: decerto um colaborador da oficina de Andrea no altar Corbinelli. O seu nome não consta nas listas de matrículas corporativas ou nas declarações de rendimento do "catasto" em Florença nem nas obras ulteriores de Sansovino, o que deve significar que ficou a viver em Portugal.

deu de imediato o equivalente a 2 meses de salário, ou seja, 20 florins de ouro a Andrea e 10 a Bartolomeo.

Este contrato, altamente honroso para Sansovino tanto pelas condições vantajosas de pagamento como por deixar ao seu arbítrio a renovação e renegociação das cláusulas do acordo (e não deixa de ser significativo que, partindo por 8 meses, acabasse por ficar 9 anos...), é um documento capital para a história da arte portuguesa. Será mesmo o documento basilar não apenas para resolver uma das mais discutidas questões de nossa historiografia da arte, acabando de uma vez por todas com a irritante polémica que atrás deixámos delineada, mas sobretudo para fundamentarmos uma visão renovada do Renascimento em Portugal, da sua precocidade, apetências e virtualidades. Só um golpe de sorte, em que nos felicitamos de ter tido parte, permitiu trazer a público esta "agulha no palheiro" documental e assim projectar nova luz sobre a situação artística portuguesa na última década do século XV. Mas o documento só se transforma em história depois de devidamente interpretado.

Nada nos foi possível apurar sobre o barco *Santa Maria da Misericórdia* - provavelmente uma nau de comércio - nem sobre o seu proprietário ou patrão (*patronus*) Vasco Eanes, que conduziu Sansovino a Lisboa nesse começo de Inverno de 1492. Se considerarmos a data do início do serviço, 15 de Dezembro, como a da partida prevista, e levando em conta que a duração média de uma viagem normal de Itália a Lisboa por mar era então de 8 a 10 dias (podendo até ser menos do que isso), é natural que os dois artistas tenham já vindo passar o Natal e o começo de 1493 em Portugal,

talvez acompanhados de outros ajudantes sobre os quais nada sabemos ¹¹⁶ .

Em contrapartida, os outros intervenientes no contrato, os irmãos Sernigi, são por demais conhecidos: já os encontrámos ligados à aquisição dos manuscritos da biblioteca do 1º Duque de Bragança, e voltaremos a vê-los, sempre actuando em conjunto no eixo Florença-Lisboa, a servir de intermediários na mais importante encomenda dirigida por D. João II às oficinas de iluminadores florentinos, em 1494, menos de um ano e meio após o contrato com Sansovino.

Esses ricos armadores e mercantes luso-florentinos ¹¹⁷ terão sido, juntamente com o melhor conhecido Bartolomeo Marchione, e, mais tarde, Giovanni Bartolini, os principais agentes na compra de obras de arte italianas com papel de "formadores do gosto" na corte portuguesa. No caso concreto dos Sernigi (aliás, 'Ser Nigi, o que denota ascendência no patriciado florentino com direito ao tratamento de *Misser*), de onde provêm por Jerónimo os portugueses Sernige com brasão de armas desde 1515, é possível que uma ligação pessoal aos Médicis - porventura através do Nerone di Nigi citado por Vasari como amigo de Cosme o Velho - servisse de incentivo a esse espírito de missionários de uma nova estética e facilitasse os seus contactos com a elite dos artistas da cidade, assim justificando a afirmação

¹¹⁶ Para o estabelecimento duma "parceria" como pessoa legal bastava que um mestre estivesse inscrito na corporação; os aprendizes não são mencionados nos contratos (H. McNeal Caplow, "Sculptors' Partnerships in Michelozzo's Florence", *Studies in the Renaissance* , XXI, 1974, pp. 145-175).

¹¹⁷ Ver P. Peragallo, *Cenni intorno alla colonia italiana in Portogallo nei secoli XIV, XV e XVI* , 2ª ed., Génova, 1907. Jerónimo Sernigi naturalizou-se português e foi feito cidadão de Lisboa por D. Manuel (1511) e cavaleiro da casa real em 1515 (ANTT, *Chancelaria de D. João III*, Livro I, fl. 75v). Para a correspondência com Itália, ver C. Radulet, *Girolamo Sernigi e a importância económica do Oriente*, Lisboa, 1985.

com a elite dos artistas da cidade, assim justificando a afirmação vasariana de que Sansovino teria sido enviado a Portugal pelo próprio Lourenço o Magnífico (que morrera, após longa doença, aos 8 de Abril de 1492).

O papel activo dos Sernigi nas decisões estéticas da corte portuguesa é bem ilustrado por um outro contrato, publicado por Milanesi e bem identificado e estudado por Peragallo¹¹⁸, celebrado em Florença a 23 de Abril de 1494 com o iluminador Vante Attavanti, referente à encomenda de uma obra suntuosamente decorada contendo os "Comentários à Bíblia" por Nicolau de Lira e o "Livro das Sentenças" de Pedro Lombardo, duas obras da espiritualidade tardo-medieval de leitura bastante comum. Destinados a oferta régia ao herdeiro da Coroa, então ainda Duque de Beja, D. Manuel - por iniciativa da Rainha D. Leonor (cujas armas aí figuram) e não da colónia italiana em Lisboa como por vezes foi dito -, este deixou-os em testamento ao Mosteiro dos Jerónimos em Belém. Após terem sido levados para França por Junot (1808-13) e sofrido algumas peripécias, os 8 preciosos volumes guardam-se hoje no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ¹¹⁹. A sua execução pode ser acompanhada através de pormenores heráldicos e das datas que apresentam no cólofon, juntamente com os nomes dos escribas e iluminadores: vão de Dezembro de 1494, no "Mestre das Sentenças", até 1497 o último.

¹¹⁸ G. Milanesi, in *Il Buonarroti*, III, Roma, 1887; P. Peragallo, *La Bibbia dos Jeronymos e la Bibbia di Clemente Sernigi. Studi comparativi*, Génova, 1901.

¹¹⁹ Ver J. Pereira da Costa, "A Bíblia dos Jerónimos", *In Memoriam - Ruben Andresen Leitão*, IN-CM, Lisboa, II, 1981, pp. 111-126.

Esta, assim como outras obras que decerto existiram, mostram até que ponto no final do reinado de D. João II a corte era permeável ao gosto florentino, de que podem ser testemunho a imagem da Virgem de que fala Frei Luís de Sousa como pertencente a D. João de Castro (hoje na posse de seus herdeiros), bem como um bellissimo baixo-relevo em mármore proveniente de Sintra que julgamos ter pertencido à sua capela da Penha Verde e ser da mão de Desiderio da Settignano ¹²⁰. A vinda do jovem mas já famoso Andrea - sobretudo através da sua colaboração com Giuliano da Sangallo (sacristia do S. Spirito, S. Maria delle Carceri em Prato, villa medicea de Poggio-a-Caiano) ¹²¹ - não é, assim, um acontecimento isolado, antes enquadra-se num movimento mais geral de disseminação da cultura florentina animado pela política de prestígio de Lourenço de Médicis.

Que a corte de D. João II fosse um alvo privilegiado dessa política não é de admirar, à vista dos tradicionais contactos entre os dois estados, a presença em Florença de bolseiros portugueses, a troca permanente de informações náuticas e comerciais, e a intensa acção mecénática de mercadores como os Sernigi. A celebridade do nome português atingia, então, o ponto mais alto na cidade do Arno, como, além dos factos já apontados, testemunha o livreiro florentino Vespasiano da Bisticci ao incluir nas suas famosas *Vite* dos mais

¹²⁰ Fr. Luís de Sousa, *História de S. Domingos*, 2ª Parte, 1662, cap. XIX, ed. Lello, 1977, p. 900: a imagem teria sido oferecida por Carlos V ao Inf. D. Luís após a tomada de Tunes, tendo sido posta pelo neto de D. João na capela dos Castros em S. Domingos de Benfica; mas mais depressa se explica pela amizade do vice-rei com mercadores italianos em Sintra, como Lucas Giraldes e Cosme de Lafetá. Note-se que no exterior da portaria do convento estava um relevo dellarobbiano azul-e-branco dum frade pregando (id., p. 879).

¹²¹ A Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 3ª ed., Paris, 1982, pp. 218-225. Ultimamente tem-se querido atribuir o desenho ~~da~~ da igreja de Santa Maria delle Carceri ao próprio Lourenço de Médicis.

ilustres humanistas de Itália (1486-88) 2 inesperadas biografias de portugueses, além de várias referências a outros ¹²². Um absurdo erro de leitura do latim renascentista com que o frade carmelita Frei Tiago, calígrafo que trabalhava para os Attavanti, redigiu a 13 de Dezembro de 1494 o cólofon do "Mestre das Sentenças", permitiu duvidar da consideração de que aí gozava D. João II: *commictit* ("manchou": literalmente, "sujou de urina") onde deve ler-se *committit* ("confia")... Na realidade Frei Tiago escreveu: *Reliqua sua tota vita se tibi Portugallo regi Iacobus vere Carmelita scriptor huius cōmictit regi et tua tantum stipe peroptat* ; ou seja, "Através de toda a sua vida, Tiago, carmelita, copista deste (livro), entrega-se a ti, Rei de Portugal, e aguarda somente a tua recompensa" (tradução que devemos ao Prof. Luís de Matos). Longe da forma "non molto dignitosa" que quis ver Peragallo ¹²³, o que aí vemos é a expressão do respeito por parte do escriba acompanhado do sentido, muito humanístico, de dedicação a um mecenas e a expectativa de uma boa gorjeta no caso de a obra agradar.

Nada mais natural que a um artista de pouco mais de 20 anos atraísse a ideia de vir trabalhar para semelhante rei. Além do empenho pessoal de Lourenço de Médicis referido por Vasari, não faltariam outros a convencê-lo: a começar pela família para quem

¹²² Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, ed. A. Grego, 2 vols., Florença, 1970-76: "Vita del Cardinale di Portugallo" (D. Jaime), I, pp. 193-9, e "Vita de Meser Valasco di Portugallo", II, pp. 83-9. Sobre este, amigo de Poggio Bracciolini e por vezes confundido com Vasco Rodrigues ou com o orador Vasco Fernandes de Lucena, ver G. Battelli, "Due celebri monaci portoghesi in Firenze. L'abate Gomes e Velasco di Portugallo", *Archivio Storico Italiano*, XCVI, 1938, pp. 218-227, e M. de Albuquerque-E. Nunes, *ob.cit.*

¹²³ P. Peragallo, *La Bibbia* cit., p. 12: cfr. E. Esteves Pereira in *Ocidente*, 18, Lisboa, 1894, p. 231. Tal interpretação foi seguida por J. Pereira da Costa, que fala num "grosseiro desprezo pelo rei de Portugal" (*ob. cit.*, p. 115).

Sansovino acabara de realizar, pouco após 1490, a obra que o consagrara, o Altar Corbinelli na igreja do Santo Spirito ¹²⁴. Com efeito, era membro dessa influente família ligada aos Gondi um Francesco Corbinelli, próspero negociante estabelecido por essa altura em Lisboa, onde se tornou genro de Bartolomeu Marchione e enviou para Florença informações comerciais sobre as viagens de Vasco da Gama, naturalizando-se com o nome aportuguesado em Francisco Corvinel e vindo a ocupar a posição chave de feitor régio em Goa de 1510 a 1521 ¹²⁵.

Também Jerónimo Sernige - o responsável legal pelo contrato com Andrea Sansovino - estava autorizado a negociar livremente com a Guiné já em 1499, apesar da estrita proibição régia de que mesmo os naturais do reino armassem para lá navios. Ele era sócio em diversos empreendimentos de Bartolomeo Marchioni - ou Bartolomeu Marchione, o "principe della colonia fiorentina" de Lisboa como lhe chama Peragallo -, tendo armado juntos uma caravela, a "Anunciada", que participou na expedição de Pedro Alvares Cabral descobridora do Brasil mas destinada à Índia, de onde foi a primeira a regressar com a notícia, em 1501, imediatamente comunicada a Veneza e Florença. A mesma caravela, carregada de pimenta, canela e benjoim, foi vendê-la a Génova para regressar à Índia em 1503, enquanto

¹²⁴ Cfr. M. Lisner, "Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, L, Munique, 1987, pp. 207-274.

¹²⁵ V. Rau, "Francisco Corbinelli", *Memórias do Centro de Estudos de Marinha*, IV, Lisboa, 1974, pp. 107-141; F. Leite de Faria, "Os documentos mais antigos que se conservam, escritos pelos Portugueses na Índia", in *II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa - Actas*, Lisboa, 1985, pp. 155-175, revela sua carta inédita de 1503 existente na Bibl. Riccardiana de Florença (p. 164).

Marchione - que tinha vastos interesses na produção açucareira da Ilha da Madeira, que administrava através do seu sobrinho Benedito Morelli - enviava associado a Sernige em 1510 uma inteira armada, isenta da autoridade do governador da Índia, destinada a abrir caminho à conquista de Malaca, comandada por Diogo Mendes de Vasconcelos mas sob o controle de seus agentes florentinos Giovanni da Émpoli e Piero Strozzi.¹²⁶ A protecção régia a essa firma era de tal ordem que, ao conceder D. Manuel preferência aos mercadores nacionais na exportação do açúcar madeirense em 1498, abriu excepção apenas a Bartolomeu Marchione e a Jerónimo Sernige, *nossos naturais* ¹²⁷. Aquele continuou a armar barcos para o Oriente e Brasil (como a nau "Bretoa" comandada por Fernão de Noronha), e Girólamo ia em pessoa à Índia em 1510 acompanhado por 3 parentes seus. É nesse ambiente entusiasmante, autêntico divisor de águas para a História, que precipitam-se em Lisboa, então a encruzilhada do mundo, os acontecimentos decisivos para o encontro da humanidade ¹²⁸.

¹²⁶ L.A.Noonan, *John of Empoli and his relations with Afonso de Albuquerque*, Lisboa, 1989.

¹²⁷ V. Rau e J. Borges de Macedo, *O açúcar da Madeira nos fins do século XV*, Funchal, 1962, p. 31. Ver também Ch. Veriinden, "La colonie italienne de Lisbonne et le développement de l'économie métropolitaine et coloniale portugaise" in *Studi in onore di Armando Saporì*, Milão, 1957, I, pp. 617-28; F. Melis, *Mercaderes italianos en España, siglos XIV-XVI*, Sevilha, 1976; id., "Di alcune figure di operatori economici fiorentini attivi nel Portogallo nel XV secolo" in *Freunde Kaufleute auf der iberischen Halbinsel*, Colónia, 1970, pp. 56-73; e id., *I mercanti italiani nell'Europa medievale e rinascimentale*, Genève, 1990.

¹²⁸ Cristóvão Colombo, o genovês de Lisboa que ao serviço dos reis de Espanha atingira em Outubro de 1492 a América, aportava aos 6 de Março seguinte ao Restelo. Também para a viagem de Vasco da Gama, que 4 anos depois partia a descobrir a Índia por mar, aqueles mercadores devem ter contribuído: a nau "Bérrio" comandada por Nicolau Coelho (pai do humanista Jorge Coelho), a primeira a regressar, parece ter pertencido a Marchione, tendo a notícia sido dada à Itália em célebre carta de Jerónimo Sernige.

Ao desembarcar na capital portuguesa quase no termo desse *annus mirabilis* do 1492 ¹²⁹, acompanhado de seu sócio Bartolomeu di Simone e de possíveis ajudantes, não faltariam, pois, uma acolhida cordial e apoios de muito peso a Andrea Sansovino, que aqui vinha encontrar a mesma atmosfera dinâmica e estimulante de descoberta constante que lhe era familiar em Florença, embora fossem outros os objectos em causa. Podemos mesmo dizer que ele não podia ter tido momento mais propício para aqui chegar. É natural que ficasse de início a residir com o seu contratador indirecto, Girólamo Sernigi: senão na casa do opulento negociante cremonês Conde G. B. Affaitati (aportuguesado em Lafetá), onde travaria duradoura amizade com o seu conterrâneo Luca Giralaldi, cuja gentileza ainda recordaria anos depois a Francesco Sansovino, filho do seu discípulo Jacopo Sansovino ¹³⁰.

D. João II encontrava-se então a invernar na zona de caça entre Almeirim e Benavente, com a chancelaria em Santarém, e aí se deve ter ido apresentar o escultor, conforme o contrato: se não no lugar de Valparaíso (Aveiras, junto a Azambuja), onde a 9 de Março vinha ter Cristóvão Colombo, arribado do novo continente, e alguns cortesãos planeavam o seu assassinio¹³¹. Infelizmente desapareceu

¹²⁹ Cfr. F. Cardini, *Europa 1492. Ritratto di un continente*, Milão, 1989; C. Varela, *L'état du monde en 1492*, Paris, 1990; B. Vincent, *1492, l'année admirable*, Paris, 1991; B. Bennassar, *1492, Un monde nouveau?*, Paris, 199; etc. No momento em que escrevemos prepara-se em Washington a grandiosa exposição "Circa 1492".

¹³⁰ Cfr. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, Veneza, 1581: *Lucas Giralaldi fece in Ulisbona risplendere al cospetto degli huomini in quel Regno il nome fiorentino, perchè vivendo signorilmente e alla grande in quelle parti, diede gran saggio al mondo della sua molta prudenza*. (cit. por V. Rau, "Um grande mercador-banqueiro italiano em Portugal: Lucas Giralaldi", *Estudos de História*, p. 75, mas confundindo Francesco com Andrea).

¹³¹ Garcia de Resende, *Cronica de D. João II*, cap. 165; Rui de Pina, *Crónica de D. João II*, cap. 66. Salvo idas esporádicas a Lisboa (em fins de Janeiro e de Março)

grande parte da documentação oficial desses anos, que sem dúvida conteria dados concretos sobre a recepção prestada pelo monarca ao artista tão liberalmente mandado vir de Italia, num gesto ímpar na época. Os 10 florins *larghi* de ouro mensais - uma quantia que superava em muito os 100 florins anuais ganhos no final da vida por Brunelleschi como arquitecto da catedral de Florença, o maior salário jamais pago na cidade, e era mais do dobro dos 30 *soldi* diários que recebera Giuliano da Sangallo em S. Maria delle Carceri, "an unusually high rate" ¹³² - tinham de ser assentes nos cadernos do vedor da Fazenda e o contrato registado nos livros da Chancelaria, além de que o Rei não desejava, decerto, perder tempo em fazer cumprir o que fora contratado no sentido de o escultor realizar *quodlibet opus in arte sculpture et scultorum ... ad beneplacitum et requisitionem dicte regie et sacre majestatis*.

Regozijamo-nos de poder reconstituir estes factos com o rigor possível (que uma pesquisa arquivística aprofundada decerto permitirá concretizar melhor), e de estabelecer assim a plena veracidade de um relato que até agora se punha em dúvida, mudava a bel-prazer, quando não ridicularizava como "una fantastica ipotesi"

e a Setúbal (Março), o rei passou a maior parte do 1º semestre desse ano na região de Torres Vedras.

¹³² R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Johns Hopkins Univ. Press, 1980, p. 321. Em 1504, para fazer os apóstolos no Duomo, Miguel Angelo recebia apenas 2 florins por mês, e o próprio Andrea ganharia em 1502, ao regressar a Florença, um total de 120 florins pelas estátuas do Baptistério que lhe custaram 4 anos de trabalho (M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton, 1981, pp. 342-3). Note-se que, se o "florim largo" era equivalente ao *justo* de ouro de 6,02 gr. cunhado por D. João II, o mais bem pago artista nacional da época, Mateus Fernandes, ganhava 10 vezes menos que Sansovino, ou 10.400 reais por ano (S.Gomes, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, Coimbra, 1990, p. 104).

(C. Girolami). Os termos do contrato confirmam-no não só quanto ao essencial mas até aos mais pequenos pormenores - como, por exemplo, o volumoso salário pago ao artista e o seu direito de denúncia, que comprovam plenamente a afirmação vasariana de que ele *deliberò, avendo messo insieme buona somma di denari, con buona grazia del re tornarsene a casa* ¹³³. Temos, pois, aqui, um elemento novo na história da arte portuguesa que reputamos absolutamente primordial e que, sem a pretensão de esgotá-lo - até porque os problemas que suscita (e suscitará daqui por diante) ainda mal os podemos aperceber -, tentaremos esclarecer um pouco mais.

Desde logo, há que chamar a atenção para um aspecto histórico que se nos afigura essencial. Se a existência mesma do contrato e as condições em que foi negociado e lavrado permitiriam pensar numa manifestação de patriotismo cultural enquanto manobra política da parte da colónia italiana em Lisboa, interessada em evidenciar-se aos olhos do Rei fazendo gala dos valores artísticos da sua pátria (como poderá ter sido o caso da encomenda da Bíblia dos Jerónimos), já a categoria do artista contratado, a fama de que ele gozava na sua terra natal, o exorbitante preço estipulado no contrato por uma obra que não se chegava sequer a determinar, e sobretudo o facto de ambos terem-no desejado renovar muito para além do previsto, demonstram da parte de D. João II uma consciência e determinação que nos surpreendem, sobretudo se tivermos em conta o momento de abatimento psicológico que vivia pela morte recente do filho ¹³⁴. É

¹³³ G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, IV, p. 514.

¹³⁴ O Príncipe D. Afonso morreu de um desastre a cavalo na Ribeira de Santarém a 12 de Julho de 1491 (Garcia de Resende, *Crónica*, cap. 132).

que não se tratava da vinda esporádica de um artista itinerante, como a passagem de Francesco Laurana pela corte do rei René da Provença, nem da migração de praticantes de segunda ordem de centros periféricos em busca de melhores oportunidades, como os numerosos lombardos e bolonheses (na sua maior parte engenheiros) que ao longo do século XV demandavam o leste da Europa, da Polónia a Buda e a Moscovo, aí semeando as primícias de um Renascimento temporão. O melhor paralelo que nos ocorre é o de Leonardo da Vinci trazido para França no ocaso da vida pela pertinácia de Francisco I, em idênticas circunstâncias envoltas em obscuridade, que só agora se começa a dissipar.

Ao conseguir, com o modo sagaz e juridicamente seguro que lhe era peculiar, atrair a Portugal uma das primeiras figuras do cenário artístico de Florença - qualquer que tenha sido a parte que nessa iniciativa coube a Lourenço de Médicis e aos Sernigi -, o "Príncipe Perfeito" estava a consagrar a política de abertura à cultura italiana que vinha perseguindo e de que já vimos atrás outros exemplos. A hipótese de uma maquiavélica aproximação à Itália com o fito de obter do Papa a legitimação, tão desejada, do filho bastardo D. Jorge, não se nos afigura pertinente. O ascendente que os valores renascentistas iam ganhando em seu espírito tal como no da Rainha - também nisto conjugados - não podia provir senão de uma convicção íntima, em que com a mesma larga visão de estadista com que se batia por estabelecer juridicamente a partilha do mundo pelo Tratado de Tordesilhas em 1494, traçava as grandes linhas de uma política cultural para o país. Estamos em crer que, se a morte o não atalhasse, ele teria progressivamente encaminhado a *Grey* nacional.

de que via em si o novo "César" aclamado em 1489 pelo chanceler João Teixeira, no sentido dos valores humanistas e estéticos do Renascimento, como faria D. João III.

A melhor prova disto encontramos-la, como ponto culminante do processo delineado nas páginas anteriores, no facto mesmo da vinda e da permanência de Andrea Sansovino. Que este paladino do classicismo, que desenhara apaixonadamente os monumentos antigos de Roma e havia sido o autor do friso robbiano de Poggio-a-Caiano, decalcado de Ovídio sob a inspiração erudita de Poliziano com um rigor quase neoclássico, pudesse subsistir durante um bom par de anos no meio artístico português tardo-quatrocentista, é algo que transcende a nossa compreensão, constituindo-se num daqueles *factos anómalos* que, segundo T. Kuhn, obrigam a repensar todos os dados adquiridos e a rever os paradigmas tidos por "normais": um facto revolucionário, em suma. Louvemos o sentido histórico daqueles que, como Chastel ou Pope-Hennessy, mantiveram a prudência de não recusar liminarmente a sua possibilidade; mas não podemos, também, deixar de compreender que outros não tenham podido fugir a considerá-lo como pura ficção, uma enormidade ("grossolonia") ou delírio inaceitável ao sentido crítico, tamanho é o seu potencial inovador.

Dois pontos cruciais do relato vasariano permanecem ainda na dúvida, apesar da revelação do contrato : o da obra (ou obras) que Sansovino vinha aqui realizar, tema que abordaremos adiante; e o da exacta duração de sua estadia. Teria ele regressado a Florença ao fim dos 8 meses previstos, ou repartido por duas ou mais curtas visitas o contacto com Portugal, como sugeria Huntley - o que permitiria

pensar de modo razoável num móbil económico para a viagem ? Ironicamente, são os próprios dados documentais sobre que assenta esta tese que mostram a sua fragilidade e obrigam a rejeitá-la.

As investigações de Cornelius von Fabriczy, o primeiro a debruçar-se sobre o período de formação de Sansovino ¹³⁵, mostraram que ele havia se tornado mestre cerca de 1490, matriculando-se a 13 de Fevereiro de 1491 na corporação dos escultores de Florença, a "Arte dei Maestri di pietra e legname". Uma nota de Carl Frey baseada nos *Spogli Strozzi* (sumários de livros perdidos que se conservam no Arquivo de Estado de Florença) dava Andrea como realizando em 1493 e 1496 certas obras para o Baptistério ¹³⁶, o que levou Huntley, logicamente, a imaginá-lo de regresso a Florença durante esses anos e por conseguinte a dividir em dois períodos a sua estada em Portugal, encontrando a sua confirmação num minucioso estudo dos livros de matrículas da corporação onde ele aparece citado em 1496 para pagar os anos em atraso ¹³⁷. Acontece que ambos os raciocínios estão viciados pela falta de conhecimento codicológico dos documentos em questão: os *Spogli* organizam-se por ordem cronológica e a nota encontrada por Frey aparece aí entre os anos de 1510 e 1511, o que significa que só pode referir-se ao grupo do "Baptismo de Cristo" começado em 1502: por outro lado, os registos anuais de pagamento das taxas devidas à "Arte" eram feitos em partida dobrada, tendo Huntley confundido as

¹³⁵ C. Fabriczy, "Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinios", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, Berlín, 1906, pp. 79-105.

¹³⁶ C. Frey, *Le Vite scritte da Messer Giorgio Vasari*, I, Munique, 1911, p.347, doc.129.

¹³⁷ G. H. Huntley, ob. cit., pp. 34-35.

duas páginas, isto é, a dos pagamentos efectivamente realizados por Sansovino e a dos débitos que se iam acumulando, e que acabariam por conduzir à sua exclusão da ordem ¹³⁸. Enquanto estes anotam-se periodicamente à medida que os registos eram actualizados, os únicos pagamentos realmente efectuados por Sansovino após a sua inscrição aparecem a 2 de Março de 1491 e 24 de Fevereiro de 1492, nada mais se encontrando referente a ele nos anos seguintes.

Nessun documento che riguardi il nostro Artista ho potuto trovare, per ora, nel periodo 1494-1502, escreve Girolami, que, no entanto, o identifica com certo pedreiro Andrea a quem em Maio de 1493 o Hospital do S. Spirito pagava uma pequena quantia para substituir uma porta ¹³⁹, e aceita a sua autoria para uma obra datada de 1498. Ambas são inverosímeis, pelo que podemos alargar o hiato da presença sansoviniana em Florença desde 1492 (Dezembro, como agora sabemos) até 1502: o que coincide precisamente com os 9 anos afirmados por Vasari (*...essendo stato nove anni in Portogallo*) ! Seria aliás de estranhar que, tendo-se este informado junto da própria família do artista, pudesse ter havido engano num ponto tão raro da sua biografia. Salvo alguma esporádica deslocação a Florença indocumentada e improvável, parece, pois, que à luz da documentação actualmente conhecida temos de reconhecer que o contrato inicial de 8 meses (que caducaria a 15 de Agosto de 1493) foi renovado uma ou mais vezes, até perfazer a totalidade de 9 anos de permanência ininterrupta ao serviço dos reis de Portugal.

¹³⁸ C. Girolami, ob. cit., pp. 172-181.

¹³⁹ Id., ibid., p. 189 e p. 194.

Com efeito, é apenas no segundo ano do século XVI que o mestre reaparece em Florença: a 28 de Abril de 1502 a rica "Arte della Lana" apreciava uma proposta sua para substituir o grupo de estátuas medievais que se encontrava sobre a porta sul do Baptistério, com o argumento da sua *goffezza* (deselegância). A encomenda seria feita, ao mesmo tempo que executava para a igreja de Volterra uma pia baptismal que lhe era paga a 9 de Junho de 1502 e tinha já sido ordenada a 17 de Março desse ano, embora não saibamos se a ele ¹⁴⁰. Note-se que o seu regresso coincide com a estabilização do regime republicano em Florença e consequente florescimento da demanda de estatuária pública, materializado na encomenda do "David" a Miguel Anjo em 1501; mas o facto de o longo afastamento de Sansovino poder, em parte, dever-se à série de perturbações políticas na sua cidade (a invasão de Carlos VIII de França e expulsão dos Médicis em 1494, e toda a agitação que culminou com a morte de Savonarola em 1498) em nada diminui o mérito do rei português em ter querido mantê-lo ao seu serviço.

É revelador o comportamento do artista após o seu regresso, procurando reconquistar a clientela com o acúmulo de encomendas para lugares tão distantes como Volterra e Génova (para cujo Duomo executa a partir de 1502 as duas grandes estátuas da Capela de S. João Baptista, que conduz a Pisa em Janeiro de 1504 para daí serem embarcadas ao seu destino) ou com a oferta de obras oficiais como as do Baptistério de Florença. A todas elas é comum a plena afirmação

¹⁴⁰ G. Poggi, "Di un'opera di Andrea Sansovino", *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pp. 144-6; H. Keutner, "A. Sansovino e V. Danti: il gruppo del Battesimo di Cristo sopra la Porta del Paradiso", in *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Ugo Procacci*, II, Milão, 1977, pp.370-80.

classicista, que o leva a criticar como "grosseira" a escultura medieval em sua proposta à Arte della Lana: o que põe a questão, deveras delicada, de como foi possível esse salto estilístico ter ocorrido durante a sua estadia portuguesa... No âmbito do presente inquérito não temos que nos ocupar com esse problema, que diz respeito à evolução da arte italiana do Primeiro para o Alto Renascimento e à maturação do estilo pessoal de Sansovino: mas não podemos deixar de assinalar o facto, rejeitado como impossível por uma boa parte da historiografia mas que a evidência documental obriga a aceitar, por muito que as suas causas ainda nos escapem de momento, dessa plena maturidade clássica ter sido atingida no meio artístico do Gótico Final da Península Ibérica. Adiante veremos, ao analisar brevemente as obras que deixou em solo ibérico, algumas pistas que poderão esclarecer esta nova "questão sansoviniana", não menos intrincada - mas tão mais interessante - do que a anterior.

Outro aspecto que merece referência, até por confirmar um dito vasariano, é que Sansovino regressou abastado : desde 1504, em que casa (aos 26 de Maio) com uma conterrânea, adquire propriedades a um ritmo impressionante (estão documentadas nada menos de 95 compras de terras e casas apenas em Monte San Savino); abre mão em 1519 da herança paterna em favor dos irmãos; e será um benfeitor generoso sempre pronto a ajudar a sua comuna, que conservou a sua casa até hoje e dedicou-lhe um túmulo recentemente (1969) posto a descoberto ¹⁴¹. Por outro lado, se a situação artística

¹⁴¹ C. Girolami, ob. cit., pp. 25-33; M. Salmi, "Un'opera giovanile di Andrea Sansovino", in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta*, Roma, 1973, pp. 483-490.

peninsular lhe foi propícia, também ele não passou por ela inteiramente imune: encontrou aí afinidades, núcleos de interesse que viria a explorar - desde o gosto pelos estudos cosmográficos já notado por Huntley¹⁴², quase obrigatório para um homem culto no Portugal de então, até pormenores como a estranha terminação dos túmulos de S. Maria del Popolo (*le più belle tombe di Roma* segundo Burckhardt) com ressaibos manuelinos, ou certas invenções iconográficas como a posição recostada do defunto, cuja origem espanhola no *Donzel* da catedral de Sigüenza (que deve ter visto) é geralmente aceite ¹⁴³, ou a nova interpretação da figura de Cristo no Baptismo que parece seguir a dos *Ecce Homo* portugueses.

É um campo insondável de inquéritos de índole socio-cultural e estilística - como é *concebível* que um artista vivendo um decénio em país gótico daí emergisse transformado em líder do movimento classicista, inferior apenas a Rafael e Miguel Angelo, como se nunca tivesse saído de Florença ?! - que fica assim aberto à investigação.

A actividade

Qualquer busca das obras deixadas por Andrea Sansovino na sua estadia em terras lusitanas terá, agora, que partir da base segura do

¹⁴² G. H. Huntley, ob. cit., p. 5 e p. 100; refere uma folha solta conservada no Arquivo Comunal de Monte San Savino contendo, junto a um estudo de templo dórico, um desenho de instrumento geométrico e respectiva descrição, que julgamos derivar de algum usado pelos astrónomos portugueses.
[Doc. 2]

¹⁴³ J. Bialostocki (*The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, N. York, 1968, p. 49) vê origem espanhola na fórmula sansovinesca da "statue accoudée" - que, no entanto, tem precedentes etruscos - com grande sucesso até à Polónia.

contrato e do desenho que aqui revelamos, combinando-os com os dados contidos no relato de Vasari, que consultou os dois álbuns de desenhos legados pelo escultor à família e passados a Girólamo Lombardo (1516-c.1590) que com ele trabalhou na Santa Casa de Loreto. Outros elementos disponíveis são escassíssimos, demasiado ténues para permitir qualquer conclusão, e a probabilidade de novos documentos é muito remota, devido ao desaparecimento dos livros da chancelaria de D. João II referentes aos anos de 1493 a 1495 : pelo que será prematuro afirmar o que quer que seja para além de meras conjecturas. No âmbito do presente inquérito, contentar-nos-emos, pois, com extrair daquelas fontes as informações possíveis e apontar algumas pistas para ulteriores pesquisas, remetendo para segundo plano o problema, tão controverso, da identificação das obras que lhe são dadas por Vasari: o Palácio com 4 Torres ¹⁴⁴; o altar em madeira com Profetas, com que curiosamente ninguém se preocupou mas que poder-se-ia relacionar com um desenho de Munique ¹⁴⁵; a estátua do

¹⁴⁴ Já identificado com o Palácio Corte-Real (A. Haupt, *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, Stuttgart, 1927, I, p. 6) e a Bacalhoa (T. Rogge, "Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, VIII, 1896, pp. 280-282), e por nós com o Castelo Novo de Évora (cat. *Os Descobrimentos* cit., nº 395).

¹⁴⁵ U. Middeldorf, "Eine Zeichnung von Andrea Sansovino in Munchen" e "Unknown drawings of the two Sansovinos", *Raccolta di Scritti*, I, Florença, 1980, pp. 107-15 e 121-8.

evangelista S. Marco ¹⁴⁶; e o relevo de uma feroz batalha em barro para ser passado a mármore ¹⁴⁷.

Desde logo, a existência dos *disegni e cartoni*, de *studi* e de *altre carte d'architettura* que Vasari não só teve nas mãos como ele próprio coleccionou em seu álbum, aponta para uma actividade de cunho essencialmente conceptual, como de resto sucedeu com a maior parte dos artistas toscanos emigrados pela Europa (como o caso, já apontado, de Leonardo da Vinci na corte de França, mais projectista do que verdadeiro executante). Tudo se passa como se essa primeira vaga da arte do Quattrocento se tivesse limitado a preparar o terreno para a penetração das novas formas, numa acção mais de "efeito retardado" que de realizações com um impacto imediato.

Por outro lado, tanto a renovada confiança que nos merece o relato vasariano como os termos em que se encontra redigido o contrato de 1492, não deixam lugar a dúvidas quanto a Sansovino ter também efectuado algum tipo de trabalho mais concreto, quer no campo da escultura, quer no da arquitectura; tal como o conhecimento do contexto da época e dos interesses prioritários de D. João II permite pensar que ele igualmente teve alguma actividade no

¹⁴⁶ Seria, segundo sugestão de F. J. Sousa Loureiro, director da Academia de Belas-Artes, aceite pelo conde A. Raczyński (*Les Arts en Portugal*, Paris, 1845, p. 345), a imagem do Evangelista "sentado em uma pedra com tinteiro e pena na mão escrevendo em um pergaminho desenrolado" no mosteiro jerónimo de S. Marcos perto de Coimbra, de onde desapareceu com as invasões francesas. Essa estátua foi louvada desde o século XVII pela tradição cronística como obra prodigiosa, feita pelo próprio S. Marcos, e a descrição coincide com o "S. Marcos" de Sansovino na igreja de S. Maria delle Carceri.

¹⁴⁷ O relevo em madeira da colecção Altemps catalogado como "A Batalha de Arzila" por A. Nibby (*Giornale arcadico*, XCIII, p. 357), comprado pelo joalheiro Castellani e vendido por este ao rei D. Fernando - hoje exposto no Palácio da Pena em Sintra -, é uma obra amaneirada de finais do século XVI na opinião de Salmi (C. Girolami, ob.cit., p. 201).

sentido de modernizar o país pela "actualização tecnológica, em particular nos sectores de equipamento militar, técnicas de fundação e aplicações utilitárias da arquitectura e da mecânica" como já escrevíamos em 1983 ¹⁴⁸. É ao longo desses dois planos que procuraremos, tomando um caminho inverso ao até agora seguido, traçar as linhas gerais de uma actividade *plausível* no panorama dos últimos anos do reinado de D. João II e primeiros do de D. Manuel, na qual possam ser enquadrados com a mínima margem de erro todos os elementos conhecidos.

Embora sem especificar em que consistiria (caso raro num instrumento jurídico dessa índole), o contrato de 1492 refere-se bem claramente a uma certa *quodlibet opus in arte scultura et scultorum* a determinar pelo rei português, da qual sem dúvida o artista já estava previamente informado para poder fixar-lhe o prazo de execução em 8 meses. Seria obra volumosa, para necessitar de tanto tempo de trabalho contínuo e exigir a presença do artista e um colaborador no local, em vez de despachar as peças já prontas desmontadas, como era prática corrente. Não podemos deixar de ver favoravelmente a hipótese de Battelli ¹⁴⁹ de tratar-se do túmulo monumental para o Príncipe D. Afonso, cujo ataúde foi deixado na capela de Nossa Senhora do Pranto ou da Piedade no cruzeiro do Mosteiro da Batalha, onde também D. João II quis ficar ¹⁵⁰, mas sem dúvida destinando-se ao panteão dos avós na rotunda duartina. Esse túmulo nunca chegou a ser feito - na verdade, só o seria noutro local

¹⁴⁸ R. Moreira, in cat. *Os Descobrimentos* cit., p. 309.

¹⁴⁹ G. Battelli, "Tra i disegni degli Uffizi. Il Mausoleo del Sansovino per il Principe Reale di Portogallo", *Illustrazione Toscana*, Abril 1933.

¹⁵⁰ Garcia de Resende, *Crónica* cit., cap. 134 e p. 295.

e exactos 400 anos depois, por J. Ribeiro Cristino (c.1895 a 1901) na Capela do Fundador, estando até então os restos mortais de ambos "provisoriamente" depositados na Sala do Capítulo ¹⁵¹ -, tanto por dificuldades de ordem estética como pela compreensível falta de interesse do venturoso sucessor do malogrado Príncipe. Podemos imaginar que Sansovino, chegado a Lisboa e após a entrevista com o Rei, se tenha dirigido à Batalha e aí deparado com a animosidade do recém-renomeado mestre das obras do mosteiro, Mateus Fernandes, de formação e concepções diametralmente opostas às suas. Dessa polémica e das hesitações que se lhe seguiram até ao abandono do projecto dá conta a determinação do testamento de D. Manuel (1517) que a dita obra se acabasse *naquela maneira que melhor parecer que seja conforme à outra obra* ¹⁵², assim denunciando que o critério da "conformidade" às estruturas góticas preexistentes - por outras palavras, o antagonismo a uma intervenção de gosto renascentista - foi a razão essencial para o arrastar das obras e a rejeição final do túmulo projectado por Sansovino, num episódio para o qual não faltam paralelos históricos (como o de Bernini no Louvre, por exemplo). Ignoramos tudo sobre essa obra; mas não devia ser diferente da que projectou mais tarde para o mesmo lugar e para o próprio D. João II, de que se conserva o desenho na Galeria dos Uffizi. Este deve remontar à estadia do escultor em Portugal, pois as cenas

¹⁵¹ Frei Luís de Sousa, *História de S. Domingos*, 1623, Parte I, Livro 6, cap. 18 (4ª ed., Lello, Porto, 1977, I, p. 648-9); e L. S. Mousinho de Albuquerque, *Memória Inédita acerca do Edifício Monumental da Batalha*, Leiria, 1854 (3ª ed., 1983, p. 4).

¹⁵² Cito por M. C. Mendes Atanázio (*A Arte do Manuelino*, Lisboa, 1984, p. 158), que intuiu a lição do modo sansovinense de esculpir a pedra no portal das Capelas Imperfeitas (embora vendo ensino directo no que será antes uma assimilação por reacção).

realistas de batalha que se tem feito derivar de cartão de Leonardo (a "Batalha de Anghiari". de 1505) podem bem provir dum protótipo comum, o perdido modelo da estátua equestre de Francesco Sforza com *un basamento pieno di battaglie* que, segundo Vasari, fez Antonio del Pollaiuolo quando Sansovino era seu aprendiz ¹⁵³.

A renovação do contrato, que expirava aos 15 de Agosto de 1493, mostra que o interesse de D. João II em assegurar a continuidade da presença do jovem artista era mais vasto e visava uma acção de longo termo : é natural que fosse alargado a um prazo de 4 anos renovável por outro de igual duração, assim se cumprindo os 9 anos que aqui acabou por permanecer. Do meio de abastados mercadores luso-florentinos Sansovino facilmente passaria a frequentar o círculo restrito da mais alta nobreza italianizante da corte, como os Marqueses de Vila Real (onde era preceptor Cataldo Sículo) ou os Condes de Abrantes, entretendo-se com os estudos de engenharia hidráulica que iriam dar frutos em Itália, ao mesmo tempo que se dedicava a obras menores de escultura para a família real e para o bastardo D. Jorge, mestre das ordens de Santiago e de Avis. Dessa acção de fundo, em que tentou penetrar o sistema gótico para o subverter impondo-lhe as regras do classicismo, na tentativa - talvez melhor sucedida do que hoje possamos pensar - de fazer prevalecer o gosto renascentista, dão testemunho quer os desenhos vistos por Vasari, quer alguns fragmentos escultóricos de extraordinária qualidade que não podem ser senão da sua mão ou da do desconhecido Bartolomeo d'Ilario Simone.

¹⁵³ R. Moreira, cat. *Os Descobrimentos* cit., nº 394. Essa relação foi já vista por G. H. Huntley, ob. cit., p. 7.

São elas : a pedra de ara ou altar portátil de Viana do Alentejo ¹⁵⁴, numa zona predilecta pela corte em 1494-95, delicadamente lavrada em mármore da região com uma cercadura de enrolamentos de acantos, com *putti* e urnas no melhor estilo do Altar Corbinelli, contrastando com a presença ao centro de 5 cruzes de Cristo flor-de-lisadas cujas pontas são gordas espigas à maneira manuelina: o magnífico *tondo* proveniente do oratório da Rainha D. Leonor em Xabregas, representando a "Virgem com o Menino" entre dois *putti* que sustentam uma grinalda, no que constitui uma resposta directa à "Madonna della Scala" (1490-92) de Miguel Angelo associada a motivos donatellianos ¹⁵⁵; e a série, recentemente revelada ¹⁵⁶, de 3 relevos rectangulares com 8 medalhões cada um - de molduras idênticas às da pedra de Viana - contendo iconografia profética inspirada numa das portas do Baptistério de Florença, tratada no melhor estilo do Quattrocento florentino porém incluindo esferas armilares e uma pouco usual insistência na pomba do Espírito Santo. Este conjunto, que formaria um friso arquitectónico ou predela em alguma capela da região da Arrábida (possivelmente na igreja de S. Simão ou no convento dominicano da Piedade, em Azeitão) era

¹⁵⁴ T. Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, I, Lisboa, 1978, p. 411. P. Dias, *A importação de esculturas* cit., pp. 74-76, julga-a de fabrico italiano. Não conseguimos ver esta peça, que estava exposta na Farmácia da Misericórdia de Viana (fund. 1516) e esté hoje depositada, segundo Dias, numa instituição bancária de Évora.

¹⁵⁵ Cfr. J. M. Santos Simões, "Os "Della Robbia" do Museu de Arte Antiga" in *Jodo Couto, In Memoriam*, Lisboa, 1971, pp. 171-189. O medalhão marmóreo (sem a moldura robbiana) foi atribuído a Sansovino por A. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, X, 1911) seguido por A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques* Paris, 1965, p. 397. A atribuição a V. Danti no final do século XVI foi recentemente proposta por H. Wohl, "Two Cinquecento puzzles" (no prelo).

¹⁵⁶ R. de Faria Moreira, "Três baixos-relevos maneiristas de Azeitão", *Belas-Artes*, 31, Lisboa, 1977, pp. 83-100.

suficientemente tido por obra de mestre para merecer ser copiado por um bom escultor em meados do século XVI ¹⁵⁷, e apresenta sinais da mão de Sansovino que só o tabu que tem pesado sobre o assunto impediu até agora de ver. De igual modo, as dúvidas levantadas com respeito ao *tondo* da Madre de Deus parecem cair pela base ao verificarmos, no medalhão desenhado ao centro do projecto tumular de D. João II, a mesma posição do Menino de pé entre os joelhos da Virgem que caracteriza a "Madonna de Bruges" (1503-6) de Miguel Angelo, assim mostrando até que ponto esta é, de facto, uma problemática de alcance internacional.

Talvez quando for feito o estudo comparativo aprofundado destas várias obras, em face da arte italiana e dentro do quadro histórico português, sem ideias preconcebidas nem estreitas, venha a ser dada razão a Guido Battelli quando escrevia : *‘E al Sansovino dunque che spetta la gloria di avere introdotta la Rinascenza in Portogallo , e senza l'esempio di lui non sapremmo spiegarci la fioritura successiva di opere ispirati alla schietta tradizione italiana* ¹⁵⁸.

Mas é na área da modernização tecnológica, em que os especialistas italianos tiveram desde o meado desse século papel tão importante (embora muito mais negligenciado) do que na literatura os seus compatriotas humanistas, que podemos documentar a actividade do escultor florentino. Podemos suspeitar da sua participação nas experiências com tiro rasante no bojo de caravelas realizadas ao largo de Setúbal em 1494, cuja invenção Garcia de

¹⁵⁷ R. Moreira, "Um relevo quinhentista com Profetas em Enxara dos Cavaleiros (concelho de Mafra)", *Sintria* , III (no prelo).

¹⁵⁸ G. Battelli, "Il Sansovino in Portogallo. Nel Quarto Centenario della Morte del Sansovino (1460 - 1529)", *Biblos* , V, Coimbra, 1929, pp. 364-370.

Resende atribui ao próprio D. João II mas a que não faltam paralelos na obra teórica de Leonardo da Vinci; ou na elaboração do projecto defensivo para a barra do Tejo, com o estabelecimento de novas tipologias fortificativas inspiradas na última tratadística toscana (Francesco di Giorgio Martini) que se ensaiaram nas torres de Cascais e da Caparica.

Esta hipótese tentadora ganha consistência diante da recente descoberta documental de 2 misteriosas missões diplomáticas enviadas por D. João II a Itália para a compra de armamento e para tratar de "certas questões nossas", sem dúvida relacionadas com aspectos militares da segurança externa do reino: a do capelão Fernando Lopes por volta de 1485 a Génova e ao Ducado de Milão - onde, convém notar, desde 1483 era engenheiro Leonardo da Vinci - , e a de dois jovens emissários régios para contactos em Veneza em 1492-93. É na correspondência de Cataldo, essa fonte inesgotável de revelações sobre o nosso pré-Renascimento, que surge um lote de cartas por ele redigidas em latim enviadas pelo Rei aos respectivos senhorios e correspondentes confidenciais ¹⁵⁹ , sendo de salientar que logo na carta de apresentação este reconhece que as coisas de que mais necessita nesse momento "de nenhum outro lugar podemos obtê-las senão de Itália" (*non aliunde nisi ex Italia*); enquanto noutra, dirigida a um Luís de Veneza ou "Ludovico Veneto", agradece-lhe o "Livro sobre instrumentos de guerra" (*librum*

¹⁵⁹ M. Mendonça de Matos Fernandes, "Alguns aspectos das relações entre Portugal e as repúblicas italianas no último quartel do Século XV", *Portugaliae Historica* , 2ª s., I, Lisboa, 1991, pp. 41-65. As 8 cartas encontram-se em Cataldo Sículo, *Epistolae et Orationes* , ed. facs., intr. A. Costa Ramalho, Coimbra, 1988, E e Giii-iv.

bellicorum instrumentorum) que ele lhe mandara por aqueles portadores. Devia tratar-se duma cópia actualizada do *Bellicorum Instrumentorum Liber* da autoria do engenheiro véneto Giovanni Fontana, onde se ilustram uma estranha variedade de invenções de guerra tais como torres construídas dentro da água e navios equipados com artilharia ¹⁶⁰ : o que mostra que D.João II reunia as melhores informações possíveis sobre os problemas de ordem prática que o preocupavam, como a defesa da barra do Tejo e a adaptação da mais moderna tecnologia militar ao poderio naval português. É natural, portanto, que tendo ao seu serviço um grande artista (e a palavra possuía na época uma polivalência hoje difícil de avaliar) proveniente do meio mais rico em cultura e técnica da Itália, procurasse obter dele o máximo de conhecimentos que lhe interessassem, para além do simples trabalho em escultura. É o desenho a que atrás aludimos, já referido por vários autores (do século XVIII a Tafuri) sem nunca ter sido estudado, que nos dá a certeza disto.

Ele não só confirma que Andrea Sansovino trabalhou realmente em Portugal, como indica que tipo de actividade aqui terá desenvolvido. Trata-se da cópia dum original seu, que procura reproduzir fielmente e cuja legenda parafraseia (o *dice* da inscrição no desenho refere-se a esse protótipo, não a declaração oral do autor como pode parecer); e tem o cuidado de prevenir que não o copiou

¹⁶⁰ E. Batisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milão, 1984, publica o exemplar da Bibl. de Munique: "un album da offrire a un signore, in bella copia" (p. 55) a que foi junto o tratado de engenharia militar do "Anónimo das Guerras Hussitas" (1492). Refere um jovem "Lodovico Veneto" (p. 39), para quem Fontana redigiu em 1440-54 uma *Nova compositio horologii*, que pode bem ser o que viria a trabalhar para D. João II.

inteiramente a contento : *non istá bene*, anota em desabafo ao pé da página. Essa ilustração, por nós examinada em 1985, faz parte de um livro de desenhos que se guarda na Biblioteca Nacional de S. Marcos em Veneza (Cod. Ital. 5363) intitulado originalmente *Relazioni di Mulini & Rari Invenzioni* como diz a inscrição coeva na lombada da encadernação em pergaminho, ou *Libro di machine, mulini, oriuoli, tirari, alzari, ecc.* segundo anotação posterior. Forma um códice em papel de 96 folhas (medindo 14 por 21 centímetros) datado de 1520-24 e quase todo da mão do relojoeiro e engenheiro florentino Benvenuto della Volpaia (1486-1533), tendo depois pertencido a Bernardo Buontalenti, passado à França no século XVII e acabado na colecção Nani, de onde ingressou em finais do seguinte na Biblioteca Marciana. Aí foi copiado em 1951 por Pedretti, que estudou os seus desenhos de origem leonardesca, e esteve patente na XVIª Exposição do Conselho da Europa, no núcleo da Biblioteca Medicea Laurenziana, em 1980 ¹⁶¹.

Uma inscrição na folha de rosto esclarece a sua autoria: *Questo libro era di Benvenuto di Lorenzo di Benvenuto dela Golpaia composto et disegnato di sua mano con molte belisimi invenzioni con i loro veri fondamenti* . Desde o século XV, os Della Volpaia constituíam uma importante família de mecânicos de Florença activos até o XVII, quase todos excelentes desenhadores. Embora alguns membros mais novos se dedicassem também ao estudo arquitectónico, como Bernardo della Volpaia, que colaborou na oficina

¹⁶¹ C. Pedretti, "Il codice di Benvenuto di Lorenzo della Golpaja", *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi* , Genebra, 1957, pp. 23-42; e cat. *Firenze e la Toscana dei Medici - La rinascita della Scienza*, Florença, 1980, pp. 163-4.

dos Sangallo em Roma, eles eram sobretudo especialistas na arte da relojoaria, desde o patriarca Lorenzo, que fez em 1484 o famoso "orologio dei pianetti" no Palazzo Vecchio. O seu filho Benvenuto, a quem Vasari chama *buon maestro d'oriuoli e quadranti, e bonissimo astrologo, ma sopra tutto eccellentissimo maestro di levar piante*, muito ligado aos Médicis, celebrizou-se pela maqueta em pasta de açúcar que realizou em 1529 juntamente com Tribolo (um discípulo de Andrea Sansovino) representando toda a cidade de Florença e arredores.

Como muitos livros técnicos da mesma época, este era um "libro di bottega", caderno de oficina para circulação restrita, ciosamente guardado e transmitido de geração em geração. Tal como outros dois códices da mesma família, compõe-se de desenhos e explicações de máquinas e instrumentos vários inventados por Lorenzo, seus filhos e outros artistas activos em Florença nos finais do século XV e primeira década do XVI, tais como Leonardo (de quem reproduz 4 inventos de 1503-5), o que permite situar por estes anos - isto é, logo após o regresso de Portugal - o desenho de Andrea. Organizado sem sequência lógica, o livro inicia-se com o horóscopo do autor, traçado pelo pai; a que se seguem operações matemáticas, uma tábua de coordenadas geográficas tirada de Afonso o Sábio, descrições de compassos e vários tipos de relógios (como os que Benvenuto fez em Florença em 1516 e 1522), misturados com projectos para bombear água e receitas para oxigenar os cabelos ou estucar madeira (esta fornecida por Jacopo Sansovino). Vem depois uma série de instrumentos para cortar pedras preciosas e estudos sobre rodas

dentadas, terminando com vários tipos de moinhos de água e aparelhos de fiar e tecer.

É a meio da secção sobre instrumentos de corte e moagem, entre uma serra de ourives (fl. 49 v) e uma roda dentada para moer carvão e salitre, feita em 1524 na fortaleza de Pisa (fl. 50 v), que surge o desenho para nós de crucial interesse : a serra mecânica que Mestre Andrea Sansovino "fez em Portugal" (fl. 50). O texto que a acompanha diz em poucas linhas:

La sega che dicie maestro Andrea dal Monte a Sansovino fecie in Portogallo per segare uno quadro di diaspro per farne una colonette. Una ruota che nel medesimo stile della ruota dell'acqua dentata in testa e sua denti a uso tonde, grosse e forti e unaltra ruota volta daquesta dentata nel medesimo modo e im medesimo numero di denti; e ciascuna delle 2 ruote con tre perni che tirino una in qua ell'altra in là la sega, cioe il telaio, e mediate che una a lasciato el tirare in qua ell'altra piglia e tira in là. E dicie maestro Andrea che 3 schiavi non sopperivano a pestare tanto smeriglio quanto e consumeava, e che spesse volte si serrava la sega che 10 uomini non l'arebbano tirata.

("Serra que diz Andrea do Monte Sansovino que fez em Portugal para serrar um quadrado de jaspe para fazer um colunelo : Uma roda que gira da mesma forma que a roda de água, dentada no alto e seus dentes como é costume, redondos, grossos e fortes; e outra roda movida por esta, dentada do mesmo modo e com o mesmo número de

dentes; e cada uma das 2 rodas com 3 pernos que, uma para cá e a outra para lá, puxam a serra, isto é, a grade, pelos quais assim que uma deixa de puxar para cá a outra prende e puxa para lá. Diz mestre Andrea que 3 escravos não bastavam para pisar o esmeril que consumia, e que muitas vezes ela serrava o que com 10 homens não se teria puxado .)

O invento experimentado em Portugal por Sansovino destinava-se, pois, muito prosaicamente, a serrar mármore, uma actividade em que vir-lhe-ia a ser reconhecida competência como a poucos outros escultores. Antes de sua primeira encomenda romana, passou o Inverno de 1505-6 em Carrara a tratar pessoalmente da escolha e corte dos blocos de pedra para os túmulos de S. Maria del Popolo, aí voltando para os do Loreto. Só a quem desconheça a íntima ligação que existente na época entre arte e técnica poderá surpreender a importância que o florentino concedia a esse aspecto prático, aparecendo-nos em plena actividade de oficina mecânica. E era este interesse, de facto, o motivo que levou Benvenuto della Volpaia a inserir o seu experimento "português" entre outros exemplos de serras hidráulicas, e a descrever tão bem o funcionamento do seu mecanismo que não seria difícil hoje reproduzi-lo.

O engenho era accionado por uma roda de azenha, cujo movimento circular contínuo transforma-se por um jogo de rodas dentadas em movimento horizontal alternado, produzindo golpes bruscos de vai-e-vem ao longo da linha de corte com o fim de tirar o melhor partido possível da fricção do esmeril sobre a pedra : uma ideia simples, e que parece ter sido eficaz. Como se pode depreender do desenho, essa

estrutura - que nada permite duvidar que tenha de facto sido construída - assentava sobre uma armação sólida, provavelmente em pedra e cal para evitar as vibrações e mergulhada na água (o fino traço irregular que corre à sua volta). Por um compartimento mais estreito passa a corrente de água que faz mover as pás da roda, enquanto em outro maior giram dois rodízios dentados assentes numa viga perpendicular à mesa porta-bloco : um colocado no eixo principal e o outro, na sua engrenagem, girando em sentido inverso. Se estas duas rodas são a peça essencial da máquina, a sua originalidade parece residir em 3 pínulas ou pernos inseridos nas faces de cada uma delas, os quais empurram alternadamente, ora para um lado ora para outro, os braços verticais, suportados por chumaceiras a fim de diminuir o atrito, da grade ou tela (*relaio*) onde trabalha a lâmina de fio liso em aço. Assim imprime-se a este movimento de fricção que, com o auxílio de um duro abrasivo - o pó de esmeril moído por escravos - e da regagem contínua com água, rapidamente ia seccionando o bloco de pedra.

A dureza extraordinária desta era encarecida por Sansovino na legenda do desenho original ao dizer que 10 operários não teriam força suficiente para fazer mover a serra na linha de corte, e que esta consumia mais esmeril do que 3 escravos conseguiam moer ao mesmo tempo. O que mostra que o problema essencial que se pretendia resolver não era o aumento do rendimento do trabalho nem a redução dos custos ou da mão de obra, e sim a impossibilidade técnica de cortar esse material, já que é impraticável uma serra manual puxada por 5 homens de cada lado.

O objectivo desta serra mecânica era o fabrico no próprio local de corte de peças standardizadas, as chamadas *tavole ad colonellos* na linguagem dos "marmorários" italianos da época, cujo acabamento competia depois aos pedreiros de cada obra ¹⁶². A expressão usada por Sansovino (*quadri per farne colonette*) é a sua tradução literal, o que o mostra já nesta altura familiarizado com os processos de trabalho e a terminologia das oficinas carraresas. Ao contrário da vulgar pedra de construção, contratada à empreitada junto dos cabouqueiros ou comprada às carradas, para daí serem talhados os *cantos* ou blocos de cantaria, as peças de qualidade superior eram avaliadas à unidade e destinavam-se aos elementos decorativos: os *quadri* para colunelos e colunas, os *mortaio*s ("almofarizes") para capiteis, e outras para chaves de abóbadas, vergas e ombreiras, etc, consoante as necessidades e o gosto do arquitecto. Entre o *maestro cavatore* que fornecia essas peças em bruto e o *scarpellino* que as talhava havia, assim, uma cadeia de produção em série quase industrializada.

Seria algo do género que Sansovino pretendia implantar em Portugal. É menos como artífice que como conhecedor de mármore e especialista no corte da pedra que ele nos aparece neste algo decepcionante desenho. O que permite pensar que não lhe caberia outro papel que não fosse o de fornecer os materiais para alguma importante construção que exigisse grandes quantidades de peças padronizadas da melhor qualidade possível, mas da qual, por isso

¹⁶² C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, 1969, pp. 142-145: o porto de Génova exportava por ano milhares desses *quadrette* para colunas em grosso, com dimensões e preço fixados por lei.

mesmo, não devia ser o responsável como arquitecto. Que construção fosse essa não o podemos saber, embora pareça-nos admissível, se a actividade desse engenho data do final do reinado de D. João II, que se tratasse do Hospital de Todos-os-Santos em Lisboa, cujas enormes dimensões e o emprego de materiais nobres justificavam bem um empreendimento deste tipo, e até o envolvimento da parte de Sansovino dadas as suas características italianizantes.

O jaspe (*diaspro*) era tido pelos autores clássicos e pelos lapidários medievais como uma das mais raras entre as pedras semi-preciosas, chamadas "pietre dure" precisamente pela sua grande resistência ao corte. Plínio relata preciosidades que só conhecemos através da literatura, e as visões bíblicas de S. João descrevem as muralhas da Jerusalém Celeste feitas nessa pedra de grande raridade. Material nobre, usado em vasos, incrustações, "entársias" ou peças suntuárias conotados com o poder imperial ¹⁶³, comparável em prestígio ao pórfiro exclusivo dos faraós do antigo Egipto, o segredo de sua laboração estava perdido desde a Antiguidade. Daí que Sansovino tenha aplicado ao suposto jaspe português aproximadamente a mesma técnica de corte que Vasari descreveria para o pórfiro: *se ne va segando con lo smeriglio rocchi di colonne e molti pezzi ... andandolo consumando a poco a poco con una sega di rame senza denti tirata dalle braccia di due uomini, la quale con lo smeriglio ridotto in polvere e con l'acqua che continuamente la tenga molle, finalmente pur lo ricide. E se bene si sono in diversi tempi provati molti begli ingegni per trovare il modo di lavorarlo che*

¹⁶³ G. Clark, *Symbols of Excellence*, Londres, 1988; N. Dacos et. al., *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi*, Florença, 1980.

usarono gli antichi, tutto è stato in vano.¹⁶⁴ Se não fosse a alusão aos 2 operários em vez da energia hidráulica, dir-se-ia estar descrevendo o funcionamento da própria serra sansoviniana; e a última frase alude decerto às experiências de redescoberta das técnicas romanas de corte das "pietre dure" (jaspe e pórfiro, mas também ágata, cristal de rocha, calcedónia, ónix, lápis-lazuli, ametista, sardónica) como a que Alberti usou com êxito em 1470 para talhar as letras da fachada de S. Maria Novella, usando sangue de bode aquecido em vez de água.

O *diaspro* trabalhado por Sansovino não devia ser nem o quartzo silicioso colorido por faixas vermelhas, a que os antigos davam esse nome (de que se não conhecem jazidas em Portugal), nem o alabastro translúcido com veios escuros que com ele por vezes se confundia. Era, seguramente, o então chamado "jaspe de Setúbal", isto é, a brecha da Arrábida, um conglomerado de mármore reunidos por um cimento calcário ferruginoso muito duro que ainda hoje se explora para fins decorativos em pedreiras no interior da península da Arrábida. Já nos primeiros anos do século XVI ele era objecto de cobiça de estrangeiros e de um importante comércio de exportação¹⁶⁵.

Não admira que a descoberta de bancadas desse quase mítico material despertasse no Portugal tardogótico um enorme interesse, tanto mais quanto a exploração das riquezas do subsolo parece ter sido um dos vectores da política económica de D. João II expresso tanto na busca obsessiva do ouro de mina quanto na procura de

¹⁶⁴ G. Vasari, *Le Vite*, Introdução, Cap. 1.

¹⁶⁵ T. Falcón Marquez, *La Catedral de Sevilla*, Sevilha, 1980, documenta a ida de mestres da catedral a Setúbal para a compra de pedras, nomeadamente jaspes (p. 20).

minérios "estratégicos" adequados à artilharia, ou no aproveitamento das águas termais para fins medicinais. O gosto suntuário ligado à emergência da corte como padrão superior de cultura criava ao mesmo tempo uma crescente necessidade de materiais de luxo para uso na construção, como os mármore polidos e pedras cinzeladas, e sua aplicação com efeitos ornamentais, de que o gosto pelas peças em terracota vidrada era um sucedâneo. Não por acaso, é a partir de então que o jaspe (ou o que se tomava por ele) ganha preeminência nas pinturas de um Francisco Henriques ou um Frei Carlos; e que o Hospital de Lisboa, cujas conotações hierosolimitanas já vimos, tinha a sua fachada (e possivelmente a melhor parte do interior) nessa brecha da Arrábida.

O porto de Setúbal era então, graças ao comércio mediterrânico e à riqueza em sal, um dos primeiros polos de desenvolvimento do país, na indústria como na arquitectura; e a vila um dos locais mais favorecidos pela corte de D. João II ¹⁶⁶. O desenho que aqui revelamos mostra Andrea Sansovino instalado nessa região dirigindo, na qualidade de engenheiro e "marmorario", os trabalhos de exploração dalguma pedreira experimental, empreendimento através do qual se procurava implantar no país a tecnologia já desenvolvida na Itália. Dava-se, assim, prioridade à valorização dos recursos locais e à formação de técnicos, em vez da importação de peças já trabalhadas (como as encomendas de mármore genoveses na Andaluzia), política aliás perfeitamente acertada dada a conhecida riqueza do país em pedras ornamentais.

¹⁶⁶ Cfr. J. C. Vieira da Silva, *Setúbal*, Lisboa, 1990, e J. Veríssimo Serrão, *Itinerários de El-Rei D. João II (1481-1488)*, I, Lisboa, 1975.

Também inteligentemente, D. João II promoveu a energia motriz da rede de canais, "regos" e "abertas" dos sistemas de rega de tradição árabe que permanecia vivo nas vertentes da Arrábida. A organização dessas obras hidráulicas foi particularmente cuidada ao longo do século XV na planície de Setúbal, desde 1432 provida de canalização própria, e na várzea de Azeitão, ribeira da Apostiça e lagoa de Albufeira, onde existiam juiz e escrivão com regimento régio dado em 1415 para administrar o regime das águas comuns, como na "huerta" valenciana.¹⁶⁷

Aí, nas falésias argilosas que caem sobre as praias da zona da Caparica (onde Bartolomeu Marchione possuía uma quinta) funcionou durante séculos o mais importante garimpo aurífero de Portugal: o couto da Adiça, com as suas "covoadas" (galerias e montes de terra revolvida) e a multidão dos *adiceiros* , dotados de jurisdição própria tal a importância que se lhes reconhecia. Extinta no início do século XVI (é de 1522 o último documento que a refere em produção), é natural que os reis procurassem substituí-la pela descoberta de novas minas. Para o que recorreram desde o século XV, como vimos, a especialistas italianos, como o Lourenço Florentim que em 1469 aí conduzia importantes obras de engenharia hidráulica para o Conde de Abrantes, com *artefícios* , *emgenhos* e *chafarizes* ou represas de água com suas canalizações.

Obras da mesma natureza viriam a ser realizadas por Sansovino após o seu regresso a Itália, segundo documentação descoberta por Ciro Girolami, que as considera obras menores; porém, no contexto

¹⁶⁷ F. Castelo Branco, "Hidráulica agrícola no século XV no concelho de Sesimbra", *Mensário das Casas do Povo*, 134, Agosto 1957, pp. 18-9.

em que aqui nos colocamos, tornam-se extremamente reveladoras¹⁶⁸. Com os seus interesses pela cosmografia e artes militares e uma acção considerável no campo da mecânica e da engenharia, é o mesmo tipo de cultura tecnico-científica e a versatilidade de talentos dos artistas do Primeiro Renascimento que emergem do *engenho* feito por Sansovino em Portugal para serrar blocos de jaspe, de que o desenho de Della Volpaia confirma a originalidade no quadro da ciência italiana da época.

De facto, ele pressupõe indiscutivelmente o conhecimento da serra hidráulica (*segna da hacqua*) de Francesco di Giorgio Martini para cortar madeira, desenhada nos códices de 1475-80 e gravada num dos relevos do Palácio de Urbino. A ideia de base, e o próprio modo de representação, devem proceder directamente desse modelo. Mas o abandono do sistema rotativo em biela, usado por Francesco di Giorgio, por um sistema de discos excêntricos não pode senão derivar das últimas descobertas mecânicas de Leonardo da Vinci. Os estudos experimentais que este havia realizado sobre as condições de fricção das peças rotativas e da transformação de movimentos tinham-no levado a inventar a árvore de cames e as rodas dentadas epiciclóides, que já aparecem desenhadas tal como Sansovino as usa nos fólios 5 e 6 do "Códice de Madrid I", datados de 1492¹⁶⁹ : o que demonstra os contactos que o pintor-engenheiro fixado em Milão mantinha com os

¹⁶⁸ Direcção dos trabalhos de secagem de um pântano (1514) e de condução de água a uma cisterna (1521) em San Savino, e consultoria em problemas postos por uma ponte (1520), um dique (1527) e o desassoreamento do leito de um rio (1525): C. Girolami, *ob. cit.*, pp. 29-33.

¹⁶⁹ L. Reti, "The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in Madrid", *Leonardo da Vinci Technologist*, Norwalk, Conn., 1969, p. 13; e *id.*, *I Codici di Madrid*, 5 vols., Florença, 1975.

meios artísticos de sua cidade natal. Já a máquina de cortar mármore que Leonardo desenha cerca de 1513 no Códice Atlântico revela uma concepção muito mais sofisticada, de aparência quase actual, repetida praticamente sem nenhuma alteração por Agostino Ramelli em 1588 (*Diverse et artificiose machine*). Assim, o "inventor" sansoviniano - na realidade, a adaptação a um problema concreto de saberes oriundos de diversas fontes - reflecte o estado dos conhecimentos científicos de que era possível dispor nos círculos mais avançados da Itália na última década do século XV, no momento da sua vinda para Portugal.

Tudo isto está muito longe da ideia que poderíamos esperar de um Sansovino "puro" artista, à boa maneira romântica: mas mostra-o plenamente integrado na atmosfera de cultura pragmática da época de D. João II, procurando adaptar o conceito florentino (mais que leonardesco) de ciência experimental à entusiasmante situação portuguesa de descoberta quase diária de novas realidades, num contínuo alargar de horizontes em que o papel da *experiência* era fulcral ¹⁷⁰. Aquele, porém, prevalece sobre esta : como neoplatónico criado à sombra de Lourenço o Magnífico, o escultor não podia reconhecer primazia senão à *ideia* e à teoria sobre os valores do real. Nesta perspectiva, compreende-se que a paulatina inversão de tendências culturais promovida pelo novo reinado, se de início não lhe permitiu aperceber-se da radical mudança ocorrida no país - devendo mesmo ter renovado sob D. Manuel o seu contrato para

¹⁷⁰ L. F. Barreto, *Descobrimientos e Renascimento*, Lisboa, 1983, explora na esteira de J. Barradas de Carvalho esta problemática, mas restrita ao século XVI e com exclusão da cultura artística, o que empobrece o valor de suas conclusões.

permanecer por mais 4 anos (1497-1501) -, acabaria por conduzi-lo à marginalização e estimular o desejo de regresso a Itália.

O absurdo - esse sim, inaceitável - que seria a actividade de Sansovino na corte manuelina, sujeita a uma estratégia cultural que substituiu o figurino italiano pelos da Europa do Norte, é providencialmente resolvido por uma notícia documental conhecida desde há muito, mas que agora readquire credibilidade e faz plena luz : a 15 de Julho de 1500 o cabido catedralício de Toledo concedia 3.750 maravedis para pagar a um certo *Andrès Florentin la imagen de San Martin que hizo por muestra del retablo y por ir y venir a Benevente* ¹⁷¹, no que parece referir-se a um projecto de altar para a catedral e a uma rápida viagem à corte de inverno portuguesa na região de Benavente, no Ribatejo. Já a crítica alemã havia intuído a mão de Andrea Sansovino no túmulo do cardeal D. Pedro de Mendoza na capela-mor da catedral toledana, pelo que o "mestre Andres florentino" foi naturalmente identificado com ele ¹⁷², embora essa evidência tenha sido ultimamente rejeitada. O túmulo retabular que o "Gran Cardenal de España" dispôs por testamento em 1494 apenas seria executado após 1504 por uma equipa local : mas a referência a um modelo sansovinesco é irrecusável, tal como para outras obras que daí irradiam (em Sigüenza, sobretudo). A partir do foco de Toledo formou-se em torno ao clã dos Mendoza um precoce núcleo do Renascimento em Castela, com a "escola alcarreña" do seu mestre

¹⁷¹ Cfr. F. Perez Sedano, *Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p.23.

¹⁷² C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanische Kunstlebens*, Berlim, 1908 (trad. esp.: *Estudios del Renacimiento Español*, Barcelona, 1932, p. 51), e M. Gómez-Moreno, *Las Aguilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941, p. 14.

privativo Lorenzo Vázquez e outros artistas a ele ligados, no que se tem pretendido ver o resultado de uma hipotética estada deste na Lombardia, mas que mais depressa se explica pelo rasto aí deixado por Sansovino através de sua lição e exemplo, de projectos (ainda que não realizados) e de *taccuini* contendo modelos e padrões ornamentais.

Um desses raros livros de desenhos quatrocentistas, o célebre *Codex Escorialensis* já antes de 1506 nas mãos da família Mendoza e tão utilizado em suas obras ¹⁷³, não só podia lhes haver sido deixado por Sansovino, como trazido de Florença e parcialmente composto por ele, pois tem a data de 1491. O autor estava ligado a Giuliano da Sangallo e a Baccio d'Agnolo (cuja oficina ele frequentava com Rafael), e a discutida vista do Panteon atribuída a Rafael deriva melhor, a nosso ver, dos estudos que Sansovino fez em Roma antes de 1490 para a sacristia do S. Spirito ¹⁷⁴. A confirmação dum contacto directo entre esse meio criador, o mais avançado do seu tempo, e os centros mais dinâmicos da Península, através de um dos seus primeiros protagonistas, deve passar a constituir a partir de agora um factor explicativo preferencial.

A deslocação de Andrea Sansovino a Espanha surge logicamente inserida na faustosa viagem que D. Manuel aí efectuou a fim de ser jurado pelas Cortes de Castela e Aragão como o herdeiro dos Reis Católicos. Partido em Março de 1498 para regressar apressadamente

¹⁷³ M. Fernandez Gomez, *Los Grutescos en la Arquitectura Española del Protorrenacimiento*, Valência, 1987, e id., "Hacia una recuperacion del Palacio de Velez Blanco", *Fragmentos*, 8-9, Madrid, 1986, pp. 78-87.

¹⁷⁴ Ocupar-nos-emos noutro lugar deste problema, demasiado complexo para poder ser desenvolvido aqui.

em Setembro devido ao falecimento da Rainha ¹⁷⁵, o rei português fez gala em mostrar o que de melhor havia no reino, apesar de levar "pouca gente" segundo Resende: um séquito de 300 cavaleiros da fina flor da corte, tudo "gente mui nobre e mui apurada". Permaneceram 18 dias em Toledo, 3 meses em Saragoça hospedados pelo arcebispo de Sevilha D. Diego Hurtado de Mendoza, sobrinho e testamenteiro do Cardeal de Toledo, e de caminho pousaram 3 dias em Guadalajara nas "singulares casas do Duque, que foram do Cardeal dom Pero Gonçalvez de Mendoça seu irmão, e estavam muyto bem concertadas" (Resende, p. 319), junto ao Palácio do Infantado. Esta obra tardogótica de Juan Guas acabara de sofrer reformas - porventura a segunda vez em Espanha que se usa a designação coeva de *obra romana*, tendo sido a primeira o retábulo do Colégio de Santa Cruz de Valhadolid com os seus entablamentos *a la antigua* encomendados em 1494 pelo mesmo Cardeal Mendoza ¹⁷⁶ - e a repetida hospitalidade sugere que a viagem decorreu em atmosfera italianizante.

A segunda figura da comitiva era o mestre D. Jorge, a que seguiam um irmão do Duque de Bragança e o Conde de Alcoutim, filho do Marquês de Vila Real, que a confirmar a fama de letrados levaram consigo o humanista oficial da corte (*orator regius*) Cataldo Sículo : o que mais nos convence de que com o grupo devia ir também Andrea Sansovino, exibido pelo rei enquanto prova do seu

¹⁷⁵ A narração desse episódio, tão importante quanto esquecido, vem em Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, Parte I, cap. 26, e Garcia de Resende, "A entrada del Rey Dom Manuel em Castela", in *Crónica de D. João II* cit., pp. 297-318. Para uma apreciação dos aspectos artísticos, ver P. Dias, "A viagem de D. Manuel a Espanha e o surto mudejar na arquitectura portuguesa", in *Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Salamanca, 1986, pp. 111-128.

¹⁷⁶ F. Marías, *El largo Siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 255.

amor pelas artes. D. Manuel libertar-se-ia de bom grado da presença algo incómoda na corte desse arauto do Renascimento, cedendo-o por algum tempo aos Mendoza, a mais poderosa família da Espanha de então e com quem tanto conviveu : ao contrário do rei português, os serviços do escultor florentino eram preciosos para essa família de genuínos adeptos do classicismo ¹⁷⁷, filhos do Marquês de Santilhana e mecenas das primeiras construções renascentistas do país vizinho.

É na sequência dessa rede de contactos e de opções políticas e culturais - em que, não esqueçamos, D. Manuel era o herdeiro juramentado de Espanha - que melhor se compreende, a nosso ver, a actividade de Sansovino em Toledo em torno a 1500, que não excluía, naturalmente, o regresso e viagens curtas a Portugal (como a que faria a Benavente). Neste sentido, a sua estadia espanhola foi mais feliz, pois ao contrário do frustrado projecto para o mausoléu do Príncipe D. Afonso, o túmulo que o Cardeal D. Pedro (fal. 1495) deixou encomendado ao sobrinho seria, ainda que tardiamente, executado de acordo com o seu gosto "ao romano".

Ao contrário do reinado anterior, nada subsiste do que possa ter sido realizado por Sansovino no tempo do rei D. Manuel. É, antes, em Espanha que deverão ser procurados os vestígios da sua actividade nessa época, e talvez mesmo a acção de discípulos e continuadores (um dos quais poderia ser o luso-espanhol Vasco de Zarza, da comarca fronteiriça de Alcântara, que aparece em 1499 a trabalhar na catedral de Toledo e desenvolve a partir de 1508 em Avila um estilo surpreendentemente classicizante para a época e o meio). Que

¹⁷⁷ H. Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350-1550*, N. Jersey, 1979.

marcas deixou na arte portuguesa a permanência de Andrea Sansovino e qual o seu lugar no processo do Renascimento no país ? Eis uma pergunta que, por crucial que seja, não encontra por enquanto senão pistas fragmentárias. Mas, apesar do interdito lançado sobre o tema pela historiografia das últimas décadas, o epigonismo sansoviniano na Península é um campo que se nos afigura deveras promissor à investigação.

Consequências

Decidido o regresso a Florença, o que deve ter ocorrido em finais de 1501 ou no começo de 1502 (se, como supusemos, o contrato quadrienal terminara em Agosto daquele ano), o artista cuidou de assegurar quem aqui continuasse as suas obras (*lasciando chi là desse fine all'opere che rimanevano imperfette* , diz Vasari), e que seria pelo menos Bartolomeo d'Ilario Simone. Mas também conservou amizades e manteve-se em contacto com o país, vindo a aceitar mais tarde encomendas que podemos vincular à iniciativa da rainha-viúva D. Leonor e à ordem dos Jerónimos, a que parece ter estado especialmente ligado (se é seu o "S. Marcos" do mosteiro homónimo de Tentúgal). De uma delas dá conta Vasari na "Vida de Niccolò Tribolo" ao referir o *superbissimo modello* em madeira e imagens de cera para um túmulo (ainda o de D. João II, naturalmente) encomendado por intermédio do coleccionador florentino Giovanni Bartolini-Salimbeni pelos anos 1516-17, que, na impossibilidade de

Andrea, seria executado em Florença pelos seus antigos discípulos Jacopo e Tribolo.

Por isso não repugna atribuir-lhe dois importantes núcleos de esculturas em terracota vidrada pelos Della Robbia (com quem colaborava desde a juventude) executadas pelos anos 1510-13, antes de iniciar a empreitada da Santa Casa de Loreto que havia de ocupá-lo até o final da vida. Embora tratando-se de uma área de que não nos ocupamos neste trabalho - a Escultura - a sua importância é tão grande para o Renascimento e o impacto que tiveram na cultura artística, e mesmo na arquitectura, de tal ordem que não podemos deixar de incluir uma breve referência a esses trabalhos.

O mais antigo é decerto que compunha a decoração arquitectónica - assim testemunhando a sobrevivência do gosto inaugurado pelo Conde de Ourém - do Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas, fundado por D. Leonor em 1508 e já pronto em 1517. Além de um sacrário-tabernáculo esmaltado a azul e branco, típico da produção robbiana mais comum mas assentando sobre uma mísula com o pelicano, empresa de D. João II (sinal de tratar-se de encomenda propositadamente feita pela oficina de Andrea della Robbia, e não de obra de estoque) compreendia uma série de medalhões que ornavam a fachada austera do mosteiro e da igreja ¹⁷⁸, de que se conserva uma cabeça de capitão antigo que devia formar par com outra afrontada (como a do Museu de Viena) e um excepcional par

¹⁷⁸ Três medalhões estavam colocados na base da torre, segundo mostra o painel de azulejo de c.1730 com uma vista panorâmica de Lisboa (Museu do Azulejo), e outro à direita do portal, como se vê no Tríptico de Santa Auta (M. de Arte Antiga). Alguns ainda aí existiam em 1866 quando se iniciaram as obras de restauro do edifício.

contendo as armas reais portuguesas e um pelicano com a legenda *Justus ut palma florebit*, quase igual à das moedas de ouro cunhadas por D. João II em 1485, os "justos". Onde Sansovino revela-se é no grupo, muito homogéneo, de 4 medalhões de menores dimensões representando os Evangelistas, que se encontrava no claustro do mosteiro: obra "de decadência" para Santos Simões, na realidade repetem de modo soberbo o modelo dos pendentives da cúpula de S. Maria delle Carceri. A semelhança é sobremaneira flagrante no caso do S. Mateus, em que a crítica especializada reconhece hoje a mão de Sansovino ajudado por Giovanni della Robbia, com pintura e vidragem de Andrea della Robbia ¹⁷⁹; mas as diferenças são demasiado personalizadas para tratar-se de mera réplica, sendo os Evangelistas feitos para Lisboa de um modelado mais plástico e sumário, mais clássico, do que os da igreja de Prato, denunciando uma intervenção pessoal do mestre.

O mesmo sucede com o lote de estátuas em tamanho natural encomendadas na Itália para os altares do Mosteiro dos Jerónimos em Belém - uma aquisição importante, tratando-se do panteão régio manuelino, que indicia a responsabilidade de Bartolomeu Marchione de quem dependia a gestão das rendas destinadas à obra - de que se conservam duas *in situ* e outras duas no Museu de Arte Antiga. Com incompreensível leviandade Santos Simões datou-as de cerca de 1570, quando, na realidade, documenta-se a chegada e montagem do "S. Jerónimo" em Novembro de 1514 ¹⁸⁰. Atribuídas desde há muito a

¹⁷⁹ Ch. Seymour Jr., *Sculpture in Italy: 1400-1500*, Harmondsworth, 1966, pp. 120 e 250. Ver também J. Pope-Hennessy, "The Evangelist Roundels in the Pazzi Chapel", *Apollo*, Outubro 1977, pp. 262-269.

¹⁸⁰ R. Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, 1987, p. 21.

Sansovino ¹⁸¹, apesar das opiniões em contrário há que reconhecer que, à excepção da Virgem e do "Santo António das Barbas", os traços sansovinescos são patentes no seu estilo solene e na tensão calma que delas emana, sendo o "S. Leonardo" muito próximo de um ignorado "S. Pergentino" da igreja de S. Maria delle Grazie nos arredores de Arezzo, que Alessandro Parronchi considera da escola de Sansovino (informação pessoal). Uma vez mais, vamos encontrar em terra portuguesa a resposta a uma velha questão que tem dificultado o estudo do escultor: a de estabelecer até que ponto terá podido ir a sua colaboração com os Della Robbia e de quantas obras atribuídas a esta oficina não teriam sido modeladas por ele... ¹⁸²

Mas também em Espanha ele parece ter mantido a sua clientela. Por razões estilísticas foi-lhe atribuída a estátua do Arcanjo São Miguel que se venera no santuário de Gargano na Apúlia ¹⁸³. Ora, trata-se de uma encomenda, por ordem do rei Fernando o Católico, feita em 1507 pelo Grão-Capitão Gonzalo de Córdova e financiada por três outros nobres espanhóis, um dos quais é precisamente o Duque do Infantado que 8 anos antes acolhera Sansovino em Guadalajara.

Em Portugal não conhecemos qualquer obra em mármore dessa fase que revele a sua maneira, a não ser uma "Madonna" num altar

¹⁸¹ C. Justi, "Die portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts", *Preussischen Jahrbuch*, 1888, p. 234; para Huntley, o S. Jerónimo é a única obra em Portugal que "may have something to do with Sansovino". Uma atribuição inverosímil a Torregiani foi tentada por G. Fiocco ("Pietro Torregiani in Portogallo", *Rivista d'Arte*, 23, 1941, pp. 203-216) e M. Salmi ("Ancora di Pietro Torregiani in Portogallo", *ibid.*, 24, 1942, pp. 60-63).

¹⁸² U. Middeldorf identificou um desenho seu como estudo para um retábulo robbiano ("Unknown drawings of the two Sansovinos", *The Burlington Magazine*, 1932, agora em *Raccolta di Scritti* cit., I, pp. 107-115). No mesmo sentido ver J. Pope-Hennessy, "Thoughts on Andrea della Robbia", *Apollo*, 109, 1979, p. 197.

¹⁸³ C. Girolami, *ob. cit.*, pp. 282-291.

lateral na igreja do mosteiro jerónimo da Pena em Sintra. Inserida num retábulo tardio e muito pouco divulgada, ela mostra no entanto pormenores (como o desenho bojudo das mísulas e frisos e a linha sinuosa inferior, idêntica à de um relevo no claustro de Belém) que permitem considerá-la contemporânea das obras manuelinas do convento (1507-11), e por conseguinte atribuí-la tentativamente ao misterioso Bartolomeo d'Ilario.

Infelizmente, desconhecemos as "numerosas obras" da escola de Sansovino que Joaquim de Vasconcelos afirmava em 1930 ter visto; tal como não é possível comprovar a sedutora tese de Battelli, retomada por Lavagnino ¹⁸⁴, da assimilação da gramática ornamental renascentista pelos lavrantes portugueses activos na primeira década do século XVI. Além de ser pouco provável que Sansovino houvesse tido oportunidade de criar escola em Portugal (no sentido de uma prática profissional estruturada e estável), essa linha de transmissão parece ter sofrido um bloqueio, interrompida pela vigência avassaladora do gosto manuelino. A difusão do ornato clássico fez-se tardiamente e por outras vias ¹⁸⁵, e o Renascimento parece ter tido

¹⁸⁴ E. Lavagnino, *Gli Artisti in Portogallo*, "L'Opera del Genio Italiano all'Estero", I, 1, Roma, 1940, pp. 7-27: explica o "gosto lombardo" da capela de S. João em S. Francisco do Porto (1501) à igreja de Caminha (1511) pela acção de lavrantes sicilianos da escola de Paccè Gagini, vindos na esteira de Sansovino e por intermédio de Cataldo Sículo. Mas aquela capela é de 1530-32 (E. A. Cunha e Freitas, "A Capela de S. João Baptista em S. Francisco do Porto", *Armas e Trofeus*, 3, 1960) e a de Caminha tem origem regional, no pedreiro Pero Galego de Viana do Castelo e seu presumível cunhado e discípulo João Lopes do vale do Lima (R. Moreira, "A Capela dos Mareantes na igreja matriz de Caminha: problemas de iconografia e iconologia", *Lucerna*, Porto, 1987, pp. 349-59). [Doc. 6]

¹⁸⁵ É na pintura a fresco que aparece entre nós pela primeira vez, ao que sei, o termo estilístico *obra romana*, na igreja de S. Martinho do Peso, Mogadouro, em Trás-os-Montes (P. Dias, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510*, Coimbra, 1979, p. XXIX) como as das igrejas de Barcos, Tabuaço, e de Valadares, Baião, datados da "era de mil CCCC e..." (V. Correia, *Monumentos e Esculturas*, Lisboa, 1924, pp. 83 e 106). Outra via seria a Ourivesaria: a 1 de Janeiro de 1519 o rei D.

de repartir do zero na 2ª década do século. Se, como mostrou Vergílio Correia, nas obras de Santa Maria de Belém já em 1516 chamava-se *romano* um determinado elemento decorativo não especificado, é somente em 1514 que vemos pela primeira vez aparecer entre nós tal designação (*entavolamento de obra romana*) aplicada a uma obra arquitectónica, tão periférica como o portal da Sé de Lamego e na pena do pedreiro minhoto João Lopes, aí ocupado desde 1508, natural do concelho de Valdevez - em quem seria, naturalmente, irrealista querer ver qualquer rasto sansoviniano. A menos que esse "elo perdido" venha algum dia a aparecer, ou que se documente a continuidade de uma profunda influência italiana ¹⁸⁶, tudo indica que o impacto da acção de Sansovino repercutiu num campo limitado à corte e à cultura teórica. Pouco significativa e talvez negligenciável do ponto de vista da obra concreta realizada, ela foi, no entanto, essencial como definição de potencialidades e abertura de vias, mostrando-nos que a distância de culturas entre Lisboa e Florença no

Manuel descreve a lâmpada que mandara fazer "ao maior official que no mundo nos parece que ha" (Gil Vicente?) para a capela da Antigua em Sevilha como sendo *de romano* e rodeada *de mininos de romano*, isto é, de "putti" (ANTT, Corpo cronológico, Parte I, Maço 24, doc. 1: inédito); e a expressão torna-se comum nos anos seguintes.

¹⁸⁶ Na década de 30 aparecem um imaginário Sulpício Italiano em Tomar e o entalhador André Siciliano a fazer os cadeirais de S. Francisco de Coimbra e da Sé do Porto (D. Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura...*, I, Porto, 1984, p. 45), mas são casos isolados e tardios. Tão-pouco consideramos suficientemente relevante do ponto de vista arquitectónico os numerosos *mármore*s (colunas, janelas, portais) genoveses (P. Dias, *A importação de esculturas de Itália...*, 2ª ed., 1987, p. 40), produtos de série de que devem ser exemplos o portal hoje na entrada do Paço de Sintra, tão próximo dos tipos mais comuns de Génova (H. W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento*, Florença, 1971; P. Boccardo, "Per una mappa iconografica dei portali genovesi del Rinascimento", in *La Scultura Decorativa del Primo Rinascimento*, Roma, 1983, pp. 41-53) ou colunas marmóreas de capiteis coríntios estilizados (Machico).

século XV não era abissal a ponto de impedir o diálogo ¹⁸⁷, e que este não decorria em sentido único, podendo até ser tão mutuamente enriquecedor no campo das artes como o havia sido no comércio ou no pensamento científico.

Ponto culminante do breve episódio pré-renascentista do reinado de D. João II, a presença de Andrea Sansovino não foi um facto anómalo nem casual. As suas razões encontram-se tanto no lado florentino como no português. Foi um elemento catalizador de mudanças, sobretudo pelo conteúdo de polémica que suscitou : o conflito latente entre um emergente gosto "romano" e a atracção pelo "moderno" - que os adeptos daquele invectivavam de "modo alemão" ou *germanitas* ¹⁸⁸ - tornava-se agora iniludível. Cava-se um fosso entre dois modelos de cultura, tornados incompatíveis pela própria radicalização de propostas. Se o "modernismo" manuelino retira a sua força vital da luta contra um classicismo exacerbado, talvez o desfecho desse conflito de estilos e visões do mundo se tenha jogado e decidido em terreno mais pragmático.

¹⁸⁷ No século XV Florença era "una delle più belle e suggestive città gotiche del mondo", como escreveu provocantemente E. Battisti (*L'Antirinascimento*, 2^a ed., Milão, 1989, vol. 1, p. 21).

¹⁸⁸ Sousa Viterbo chamou a atenção para a interessante ocorrência deste termo na carta do Conde de Alcoutim publicada no final das *Epistolae et Orationes* de Cataldo (Valentim Fernandes, Lisboa, Fevereiro de 1500): o discípulo dilecto de Cataldo elogia a arte do impressor alemão mas lamenta o *modum quoque germanitatem quandam sapiat* (S. Viterbo, "A cultura intelectual de D. Afonso V", *Arquivo Histórico Português*, II, 1904, p. 260). Sobre esta carta ver também A. Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, 1969, pp. 67-70.

Capítulo 2

A ARQUITECTURA MILITAR COMO FACTOR DE INOVAÇÃO

Desde o meado do século XV que, a exemplo do que sucedia no resto da Europa, Portugal procurava adaptar a sua arquitectura defensiva à nova artilharia de fogo surgida no final do século anterior: já em 1446 D.Afonso V nomeava Alvaro de Brito "vedor mor de nossas artilharias de guerra" para ter cargo "assi de ferro como da madeira e fossas e valas e minas e cercos e outras quaisquer".¹⁸⁹ Essa evolução coincidiu, como noutros países, com o fim do feudalismo monárquico, o que fez com que partisse da iniciativa régia e de seus engenheiros o essencial do esforço para encontrar a resposta mais adequada aos desafios postos pela artilharia moderna, tanto na defensiva como na ofensiva.

O rei constrói; e, ao mesmo tempo, as velhas torres senhoriais esvaziam-se de suas função militar e evoluem para a casa nobre, só externamente mantendo a aparência de fortificações - torre, ameias, seteiras - como distintivos exclusivos da nobreza. A partir daí a palavra castelo perde o sentido próprio (embora continue a

¹⁸⁹A literatura sobre o tema é demasiado extensa para poder ser aqui indicada. Limitamo-nos a remeter para o nosso trabalho "Arquitetura Militar", in História da Arte em Portugal, Publ. Alfa, vols. 7 e 8, Lisboa, 1986, e o cap. 4 da História das fortificações Portuguesas no Mundo (em publ. sob nossa direcção), versão reduzida do presente capítulo.

ser usada, por mero hábito) e é antes em fortalezas que deveremos falar: mudança linguística que encobre uma profunda mutação formal, que nos leva a passar da Castelogia medieval para a Arquitetura Militar dos tempos modernos.

Designa-se por "estilo de transição" esse longo período experimental de quase um século, desde as primeiras soluções pontuais de improviso - abaixamento das torres, reforço da base das muralhas, acrescento de obras externas para suporte da artilharia pesada - até o estabelecimento de um novo tipo de fortificação baseado no estudo sistemático do tiro flanqueante e no cruzar de fogos: o "sistema abaluartado", que não aparece plenamente definido antes do segundo quartel do século XVI. Conhecem-se hoje razoavelmente bem os principais marcos dessa descoberta revolucionária, que teve por palco a Itália Central e por protagonistas nomes como Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Bramante e Leonardo da Vinci.

Mas, nem é justo minimizar a importância do contributo de outras zonas, como a Alemanha com a sua escola de engenheiros, nem esse processo obedeceu a uma única linha de evolução em abstracto. Como recentemente salientou Paolo Marconi: "as fortificações do chamado período de transição eram respostas precisas a precisas condições de guerra, essas sim transitórias¹⁹⁰". Até pelo seu carácter "misto", ao combinar fórmulas tradicionais com outras francamente inovadoras, a prática fortificatória de

¹⁹⁰P. Marconi, "Il fronte bastionato della tradizione moderna", in Architettura Militare nell'Europa del XVI Secolo, Siena, 1988, pp. 23-33. Para uma visão já superada, mas ainda útil, desse período ver J. Hale, "The development of the bastion, 1440-1534", in Europe in the Late Middle Ages, Londres, 1965, pp. 466-494.

transição corresponde a exigências bélicas muito complexas - basta pensar que por largo tempo ainda o uso da besta manteve o predomínio e as armas de fogo pessoais (arcabuzes, colubrinas, mosquetes) superaram a artilharia grossa -, com indiscutível eficácia nessa conjuntura técnico-científica, cuja rapidez de transformação, tornando obsoletas as fortificações por vezes ainda antes de elas estarem terminadas, constitui a melhor prova da sua vitalidade.

O paradigma da fortaleza desta época é a *rocca* italiana, "baixa e apertada, recolhida em pouco espaço para ser mais forte e de menor guarda¹⁹¹". Aproveitando as condições naturais do sítio conjugadas com soluções defensivas novas, era virtualmente inexpugnável: ainda em 1516 a Rocca de San Leo podia resistir três meses com uma pequena guarnição ao assédio do exército florentino. Só tardiamente, nos anos 30 do séc. XVI, documenta-se em Portugal a influência explícita deste tipo de fortalezas "roqueiras", como entre nós eram designadas, ou "Castelos artilheiros" (como se chamava a um dos mais antigas, o de Vila Viçosa) . Mas ela era com certeza anterior, pela divulgação precoce de desenhos ou de cópias dos tratados martinianos, e assimilou-se à tradição nacional por conjugação com outros modelos, centroeuropeus ou mediterrânicos, da Itália do Sul e do Mediterrâneo Oriental (senão mesmo turcos).

¹⁹¹F. di Giorgio Martini, Trattati di architettura ingegneria e arte militare (1476-7), ed. C. Maltese, Milão, 1967.

O estilo de transição conhece, assim, em Portugal uma história rica e apaixonante, que coincide aproximadamente com a do estilo manuelino.

Ao longo do mais de meio século que vai do reinado de D. Afonso V aos primeiros anos do de D. João III, assiste-se à luta para as novas formas se imporem aos hábitos construtivos medievais: as metamorfoses da torre de menagem, e a pertinaz resistência ao seu abandono em favor de uma visão unitária da fortaleza como organismo fechado, mais enterrado e rente ao solo; a disputa entre o cubelo circular e a torre quadrada, que culminaria na vitória do baluarte angular; as hesitações quanto à colocação das linhas de fogo em cristas sobrepostas e ao posicionamento das armas pesadas, orientadas para o tiro frontal ou para o lateral; o avanço do flanqueamento como princípio fundamental de desenho e defesa mútua. Por entre as soluções de fortuna, ensaios sem sequência, e o confronto entre tendências diversas, vemos abrir caminho uma concepção mais racional e inteligente da fortificação, que se aproxima e acaba por coincidir com os modelos do Renascimento italiano destinados a partir de meados do século XVI a tornar-se o padrão universal.

Estamos ainda mal informados a respeito da história das fortificações portuguesas no século XV. Talvez pelo facto de o predomínio táctico da infantaria e do ímpeto expansionista além-fronteiras, nas guerras de Castela e nas campanhas do Norte de África, desencorajar as formas de defesa fixa, não se fez sentir com a premência de outros países a necessidade de construções permanentes, embora esse aspecto nunca fosse descurado. Em

1408 D. João I criara o famoso imposto das *terças*, pelo qual um terço das cisas municipais deveria ser empregue na reparação dos castelos e muralhas; e o proeminente pedreiro João de Alverca, mestre das obras reais de 1439 a 1466, tinha também responsabilidades de engenheiro, como a de fabricar bala de pedra para canhões. O uso intensivo da artilharia (já no cerco de Tânger em 1437 haviam participado espingardeiros, recrutados entre os mesteirais) e o seu crescente papel na guerra levava a aperfeiçoar o sistema ofensivo dos *palanques* ou palissadas em madeira desmontáveis e transportáveis que rapidamente se armavam no local como fortes de campanha. Apesar de alguns insucessos, o seu valor como símbolo de superioridade da tecnologia militar portuguesa na época exprime-se bem no facto de constituir o motivo central de uma das tapeçarias de Pastrana, e de ter sido adoptado como divisa heráldica pelo governador de Tânger D. Rodrigo de Melo.

Nas praças africanas (para onde é criado em 1473 o cargo de "mestre das obras dos Lugares d'Além", entregue ao escalabitano Rodrigo Anes), parece ter-se procurado aproveitar sempre que possível o essencial do sistema muçulmano, apenas reforçado pela prática dos "atalhos", ou muralhas transversais que cortavam os extensos muros das cidades árabes e reduziam o perímetro defensivo, podendo receber tranqueiras externas, estâncias para artilharia ou barbacãs. Escasseiam trabalhos de vulto, ou a notícia sobre eles. Obras suplementares, quando se faziam, eram expeditas e ditadas por uma necessidade pontual: o cronista Zurara elogia, por exemplo, a rápida construção de Março a Junho

de 1459 de uma couraça sobre o rio de Alcácer-Ceguer, a fim de proteger a descarga dos navios.

A vigilância da fronteira castelhana parece ter merecido alguma atenção a D. Afonso V, se data dessa época a série de atalaias cujas ruínas pontuam a raia alto-alentejana - com especial destaque para o *Atalaião* que domina o acesso a Portalegre. O que não quer dizer que o rei não tivesse interesses mais vastos pela mecânica, de que dão testemunho as divisas usadas por si e alguns fidalgos do seu círculo (o rodízio ou roda de moínho de água, gruas, compassos, etc.) e pela artilharia, como se depreende da sua viagem à Borgonha em busca de auxílio militar e da cuidadosa visita que fez aos castelos tardo-góticos do Duque de Berry. Mas os escassos meios de que dispunha não permitiam grandes realizações. É em muralhas urbanas (a Cerca Nova de Évora, concluída na década de 1440; as muralhas de Portimão, de c.1473; a fortaleza henriquina de Sagres) que se encontra uma inovação pré-abaluartada de origem oficial: o sistema em "dente de serra", cujas reentrâncias em ângulo recto permitiam cobrir o troço do muro adjacente com tiro flanqueante de besta ou de artilharia ligeira.

É significativo que se devam à iniciativa senhorial as duas realizações mais importantes da arquitetura militar desse tempo em Portugal: o Castelo de Ourém, construído pelo Conde de Ourém e marquês de Valença em 1451-60; e a reforma do Castelo de Vila da Feira empreendida pelo 1º Conde da Feira (1452-86).

Tanto quanto permite avaliar o restauro de que foi vítima em anos recentes o Castelo de Ourém, ele é o que entre nós mais se

aproxima de uma *rocca* quatrocentista italiana, ao mesmo tempo que um dos monumentos mais interessantes que no seu género existe fora da Itália. Compõe-se de uma volumosa torre de menagem ligada ao castelo medieval por um corredor abobodado (atravessando em cotovelo um torreão circular, à maneira muçulmana) da qual se destacam sobre a ravina, voltadas a Sul, duas imponentes torres-baluarte que ladeiam a porta de entrada para um pátio amuralhado, formando um conjunto de impressionante grandeza. A disposição das torres, uma avançada em relação à outra para defesa pelos flancos; a presença nas suas faces de seteiras verticais, para tiro frontal; e o seu traçado poligonal, escarpado na base e com os lados oblíquos a fim de diminuir o impacto dos projecteis inimigos e a acção do aríete, mostram que o princípio do flanqueamento era já conhecido e estudado.

Estamos inequivocamente diante de uma forma precoce - plenamente eficaz para a sua época, e não "de transição"... - de baluarte moderno, que sem dúvida impressionou vivamente os seus contemporâneos, e viria a influenciar, meio século mais tarde, o traçado do primeiro baluarte digno desse nome erigido entre nós, o da Torre de Belém. Talvez não fosse estranho ao genial (e infelizmente anónimo) construtor do Castelo de Ourém o exemplo de concretos modelos italianos, como a Rocca Sismonda de Rimini, que Brunelleschi refez em 1436 para os Malatesta, divulgada por uma medalha de Matteo dei Pasti¹⁹²; e no mesmo sentido

¹⁹²F. P. Fiore, "Francesco di Giorgio e le origini della nuova architettura militare", in L'Architettura Militare Veneta del Cinquecento, Milão, 1988, pp. 62-75.

apontam as mísulas da plataforma superior (onde, porém, o friso decorativo em tijolo encerra sugestões mudéjares). O facto de Ourém não apresentar troneiras não diminui a sua modernidade, porquanto a besta tinha então um alcance e poder de penetração comparáveis aos das armas de fogo individuais, e estas podiam também jogar do interior ou entre os merlões do terraço (esquecidos pelo restauro). É, sobretudo, do facto de levar ao extremo o aspecto agressivo que devia possuir uma fortaleza na época que advém o seu carácter único no panorama nacional.

Pelo contrário, o Castelo de Porto de Mós, que o mesmo Conde ergueu a poucos quilómetros de distância, é uma fortificação palaciana, com marcado carácter italiano nas suas amplas varandas em lóggia abertas para a paisagem (como no Castelo de Leiria), no pátio interior com portais e colunas jónicas de um tipo arcaico mas claramente definido, e nas longas mísulas piramidais a lembrar as típicas da cidade de Siena onde em 1452 o Conde de Ourém largamente estadeou. Só os balcões com matacões e as seteiras das torres - onde, pela primeira vez, surgem troneiras circulares duplas para peças de grosso calibre - supõem uma utilização militar do edifício, cujas torres esquinadas não se chegam a impor pelo poder do fogo.

Essas duas funções, residencial e militar, combinam-se no Castelo de Vila da Feira, remodelado na 2ª metade do século XV por forma a constituir outro testemunho notável das ambições senhoriais da época. Os modernos conceitos de conforto e civilização levaram à transformação da alcáçova em pátio acastelado, com salão de festas, aposentos aquecidos por fogões de

sala, e vistosas chaminés, à semelhança do que ocorria nos palácios régios (Sintra, Lisboa, Leiria) e em outros solares fortificados de expressão monumental (Barcelos, Guimarães, Alvito). Mas se esta evolução diz respeito à arquitectura civil, o conde da Feira não deixou também de fazer alarde de seus méritos gerreiros ao realizar profundas obras de readaptação às novas exigências de pirobalística: uma barbacã na entrada, com torre flanqueante e troneiras cruzetadas assinalando o aperfeiçoamento dos sistemas de pontaria; uma torre acasamatada, de audaciosa e originalíssima concepção, dois dispositivos de defesa em traveses, a nascente e poente, dignos de nota pelo desenho das bombardeiras; e uma cerca avançada de traçado em dente de sera, à qual se desce por corredor abobadado. Esta "rara obra militar dos começos da época da pirobalística" (como reconheceu o Padre Nogueira Gonçalves, autor de um modelar estudo do edifício¹⁹³) não teve, porém, sequência, isolada no Norte do País, e permanece como documento excepcional da capacidade inventiva da engenharia do século XV.

O esforço modernizador só será assumido em termos oficiais no reinado de D. João II (1481-1495). Graças à visão mundial dos problemas que adquiriu à frente dos negócios da Guiné ainda em vida do pai, garantida por uma hábil diplomacia, pela inegável superioridade naval portuguesa e pelos abundantes recursos auríferos da Mina, o Príncipe Perfeito vai estabelecer um conceito

¹⁹³A. Nogueira Gonçalves, Vila da Feira: Castelo, Convento, Misericórdia, Coimbra, 1978. (De lamentar que um recente, e aliás excelente, livro dos historiadores J. Mattoso, L. Kruss e A. Andrade, O Castelo e a Feira: a terra de Santa Maria nos séculos XI a XIII, Lisboa, 1989, ignore não só este trabalho, como toda a problemática posta - e em alguma medida resolvida - pela História da Arte.)

de estratégia global - fronteiriça, marítima e ultramarina - intransigentemente posto ao serviço dos objectivos essenciais da segurança nacional: na contenção das ambições espanholas, na consolidação do domínio costeiro contra as pretensões inglesas ou francesas, e no controle do Atlântico Sul como área de influência exclusiva. Essa política foi aplicada com extraordinária lucidez e coerência, com um alcance de compreensão das potencialidades da guerra moderna digno de um "condottiere" italiano. Não por acaso D. João II, a exemplo dos condes de Ourém e de Abrantes, foi dos primeiros a interessar-se pelos conhecimentos tecnológicos desenvolvidos em Veneza e na Florença de Lourenço de Médicis, com quem trocou correspondência e procurou manter o intercâmbio artístico e científico que atrás vimos.

Os cronistas salientam o seu *maravilhoso engenho e subida agudeza* (Rui de Pina), o *muito vivo saber, e mui pronto e esperto e mui sutil engenho* (Garcia de Resende), que o levou, *porque era engenhoso em todos os officios*, a promover pessoalmente experiências de artilharia, e até mesmo, segundo Resende, a ser o inventor do sistema de armamento das caravelas¹⁹⁴. De qualquer modo, não sofre dúvida que estava a par dos principais progressos técnicos da sua época (na metalurgia, na tipografia, na construção prefabricada) e soube integrá-los na sua acção: pela primeira vez desde os tempos de D. Dinis surge uma política coerente de fortificação, vigiada de perto pelo soberano, e ao serviço dos seus superiores desígnios.

¹⁹⁴Garcia de Resende, *Crónica de D. João II*, introd. Veríssimo Serrão, Lisboa, 1973, cap. 181: "De como el-Rey em Setúbal inventou e achou em caravellas e navios pequenos trazer bombardas grossas" (p. 255).

Antes de mais, procurou centralizar os instrumentos do poder régio apoderando-se dos fortes estratégicos ainda em mãos da nobreza, sobretudo os situados em áreas disputadas ou sensíveis (como Pedraboia e Zagala junto a Alcântara, que trocou com Pero Pantoja pela alcaidaria de Santiago do Cacém, o castelo de Nondar trocado em 1486 com Martim Sepúlveda pelas rendas de Buarcos, ou as fortalezas da casa de Bragança em Trás-os-Montes, que visitou pessoalmente em 1483 após a execução do Duque), e fundando vilas novas nas regiões costeiras (Milfontes, 1486, Caldas de Óbidos, 1488). Depois, reforçou as defesas fronteiriças com a Espanha, mandando no começo do ano de 1488 "prover e reparar as fortalezas dos extremos", não sem ter com isso provocado alguma tensão com os Reis Católicos (Resende, cap. 70; Pina, cap. 30).

A documentação existente confirma a amplitude desta tarefa, de que os poucos vestígios chegados até nós (prováveis em Olivença e Pinhel, certos no Castelo de Elvas) não são, no entanto, suficientemente elucidativos. Mas uma referência incluída no desenho de Montalegre por Duarte de Armas (*Este baluarte se fez por mandado del Rey dom Joham* : códice de Madrid), bem como a curiosa torre poligonal acasamatada de Elvas, permitem deduzir que essa reforma de D. João II fazia-se já segundo as noções do sistema abaluartado e não tinha outro objectivo senão adequar, como medida preventiva, os velhos castelos fronteiriços às exigências da moderna artilharia, como de resto os cronistas deixam entender.

À mesma conclusão leva a análise do caso mais conhecido de fortificação joanina: a defesa da barra do Tejo. Para precaver-se contra um possível ataque nessa zona vital do Reino, o Rei traçou em 1494 o plano de defendê-la pelo cruzamento de fogos entre fortalezas situadas nos seus pontos mais próximos e junto aos principais desembarcadouros: as torres de Cascais, Porto Brandão e Restelo. Apenas as de Cascais e Caparica foram então erguidas, sendo a entrada do rio defendida por uma nau ancorada a meio da barra, que "era a mayor, e mais forte e armada nao que se nunca viu" como diz Resende (caps. 147 e 181). A recente descoberta arqueológica da Torre de Cascais¹⁹⁵, com suas bombardeiras cruzetadas e baluarte aberto idênticos aos da Torre da Caparica - que, apesar de bem visível no interior da fortaleza quinhentista, continua a aguardar o estudo que merece -, vem confirmar o carácter plenamente moderno desse sistema fortificativo (em que A. Haupt já quis ver a mão do próprio Andrea Sansovino): uma linha de defesa passiva porque concebida em tempo de paz, mas constituindo uma máquina militar de poder simbólico e dissuasor ímpares no seu tempo.

Fora de Portugal, D. João II passa de uma diplomacia de equilíbrio para uma diplomacia de força, na expressão de J. Borges de Macedo: a arte da fortificação terá aí, necessariamente, um papel essencial, que importa averiguar. Europeísta convicto da superioridade da sua civilização e da religião cristã, o rei pretendia transformar a África num continente português

¹⁹⁵M. Ramalho, "Cascais em busca da torre perdida", *Oceanos*, nº2, 1989, pp. 75-80.

(significativamente em 1485 juntou à nomenclatura régia o título de "Senhor da Guiné") através da atracção dos potentados indígenas e os controle das comunidades muçulmanas. Essa a razão das feitorias que fundou ou tentou fundar não só ao longo do litoral africano como no seu interior.

O pequeno castelo da ilha de Arguim construído em 1461 pelo cavaleiro Soeiro Mendes de Évora - simples recin to quadrado com torre circular, que se manteve na ampliação seiscentista sob projecto de 1607 do engenheiro Leonardo Turriano (hoje um monte de ruínas no "Parque Nacional do banco de Arguim" criado em 1976 na Mauritânia entre Nuakchot e Dakhla) - viu a sua esfera de influência alargada em 1488 por uma fortaleza erigida na foz do rio Senegal, com o fim do comércio caravaneiro de Tombuctu; por um protectorado em Meça (a Sul de Agadir), renovado em 1496; e por uma feitoria permanente no oásis de Uadane, uns 400 km para o interior, em pleno Saara. Na Costa da Mina projecta-se uma cadeia de bases: uma fortaleza na "Aldeia de Portugal" do Cabo das Palmas, que o Rei ainda insistia que se fizesse em seu testamento; os fortes de Axem (só feito em 1503), Xama e Acra (no actual Ghana), em redor da Cidade de S. Jorge da Mina; e a feitoria de Ugatô na costa de Benim (que em finais do século XVII daria lugar ao entreposto fortificado de S. João Baptista de Ajudá) a fim de comerciar com o reino do Daomé¹⁹⁶.

¹⁹⁶A melhor obra de conjunto ainda é a de J. Vogt, Portuguese rule on the Golden Coast, 1469-1682, Univ. of Georgia Press, 1979. Consulta-se também com interesse o cat. Forti e Castelli di Tratta, Milão, 1990.

De todo este gigantesco esforço, quedaria uma linha comercial de ouro e escravos bem compensadora dos sacrifícios financeiros (segundo Duarte Pacheco Pereira, que em 1520-22 foi capitão de S. Jorge da Mina, os negócios aí faziam-se com um lucro de mais de 500%...) e uma densa rede de contactos humanos, capaz mesmo de proporcionar alguns auspiciosos êxitos, como o baptismo do príncipe senegalês D. João Bemoim e sua família, em 1488, e a conversão do reino do Congo em 1491, para onde logo foram mandados pedreiros, carpinteiros, mestres de gramática e frades. Ainda está por fazer o levantamento dos resultados desse intercâmbio cultural; mas basta para dar prova de sua fecundidade o episódio curiosíssimo da "arte afro-portuguesa", em objectos de luxo em marfim de acentuado carácter de estilo manuelino produzidos nessa região nas últimas décadas do século XV e primeiras do século XVI, a que já nos referimos¹⁹⁷.

Também no Norte de África se fez sentir a acção de D. João II, embora com mais fracassos que sucessos. Em Maio de 1489 fundava-se a vila e fortaleza da Graciosa, uns 10 kms a montante do rio de Larache no caminho de Alcácer-Quibir, como posto avançado para a conquista do reino de Fez: mas a má escolha do sítio fez frustrar o intento ao fim do primeiro cerco inimigo, em Agosto, por o rio não ser navegável no Verão por caravelas. Igualmente frustrada parece ter sido a tentativa de criar um estabelecimento permanente em Safim - de cujas projectadas casas existiam nada menos de 14 "pinturas" (desenhos) no arquivo

¹⁹⁷A obra fundamental sobre o assunto é agora E. Bassani e W. Fagg, Africa and the Renaissance: Art in Ivory, N. York, 1988. Ver no entanto, a recensão crítica e respectiva polémica em African Arts, XXIII, 1989-90.

régio em 1491 ¹⁹⁸ -, e afinal só ocupada sob D. Manuel. Em síntese, a política norte-africana de D. João I parece ter-se concentrado no controle naval do Estreito.

Há um vazio de informação sobre obras então realizadas nas praças marroquinas; mas não será por acaso que a única que se pode documentar com segurança, através de gravuras e de uns poucos vestígios que ainda nos foi possível detectar no local, situa-se na cidade de Tânger (conquistada em 1471), chave da passagem do Mediterrâneo para o Atlântico: o "Castelo Novo" com a sua couraça e o "muro novo da Ribeira", já concluídos por 1507. A vista de Tânger que Bráunio e Hogenberg fizeram gravar, com base num desenho português dessa época (talvez de Duarte de Armas), e incluíram no álbum *Civitates Orbis Terrarum* (Colónia, 1572, fl. 56), mostra em primeiro plano a mole enorme de construções sobre o porto, com a legenda "Arx aedificata a D. Ioanne II" (castelo edificado por D. João II). Um conjunto de gravuras realizadas por Wenzel Hollar e Robert White quando da efémera ocupação da cidade pelos ingleses (1662-83) ajuda-nos a interpretá-la, com o apoio da topografia local.

O Castelo Novo (que os ingleses rebaptizaram de York Castle) veio complementar a velha alcáçova árabe do alto da colina, residência dos capitães (actual Palácio do Sultão e Museu), criando mais abaixo na falésia à beira-mar uma zona de alta segurança onde se guardava a artilharia e vigiava o porto; daí o nome de "Praça do Arsenal" (Dar Baroud) que o lugar ainda mantém. Compunha-se de uma torre quadrada de aspecto medieval,

¹⁹⁸ANTT, Corpo Cronológico, Parte I, Maço 1, doc. 51.

encimada por guaritas angulares e telhado inclinado, e um corpo mais baixo e longo que devia servir de depósito de munições e casa da guarda: composição volumétrica que não deixa de fazer lembrar a das torres de Cascais e Caparica, e até a da Torre de Belém. O espaço era fechado por duas linhas de muralhas com torreões circulares (de que resta um, oculto entre o casario da Medina) e por um duplo fosso, com ponte levadiça e dois magníficos portais em aparelho de pedra almofadada à antiga, idêntico ao usado em Cascais, ambos muito bem conservados. O da rua Dar Baroud, com impostas de molduras salientes e chave central caída, dir-se-ia mesmo uma réplica de arco romano transportado para o Norte de África em fins do século XV. . .

Não sabemos quem terá sido o autor deste sofisticado desenho, mas as suas semelhanças com o das torres costeiras da barra de Lisboa são tão fortes que sugerem uma origem comum. Original é a "couraça que fez Jorge Dias" (como em 1514 a designava mestre Boytac) : uma espessa muralha com corredor abobadado que irrompia do Castelo Novo, avançando pela praia, para vir terminar numa torre poligonal com bombardeiras (como em Elvas) erguida sobre o mar. Infelizmente, todo este conjunto monumental de Tânger (como de resto, o de Ceuta) desapareceu quase por completo. Se as fontes e verdadeira extensão da arquitetura militar joanina são ainda uma incógnita, não pode, porém, haver dúvidas quanto ao grau de inovação que, sob um aparente conservadorismo formal, ela representou perante o passado medievo.

A realização mais espectacular nesse domínio, em todo o reinado de D. João II, foi a fundação do Castelo de S. Jorge da Mina, na costa do Golfo da Guiné. Projecto decerto já ventilado anteriormente e muito discutido entre os seus conselheiros, acabaria por impor-se por decisão pessoal do monarca - a primeira que tomou ao subir ao trono - e foi posta em execução com fulgurante celeridade. Para isso, conforme o testemunho de Rui de Pina (cap. 2), *ordenou que toda a madeira e pedraria, que para portais e janelas e esquinas dos muros e torres, e para outras coisas que fosse necessária, logo de cá fosse lavrada e concertada para sem detença do lavramento se poder logo assentar*. Tendo sido aclamado rei a 1 de Setembro de 1481, já a 12 de Dezembro partia de Lisboa a armada de 9 caravelas transportando 100 mestres pedreiros e carpinteiros, além de duas urcas grandes para serem desmontadas e a sua madeira usada na construção. Tal rapidez, de proporções jamais vistas, revela a urgência da obra, mas também uma capacidade organizativa e poder de resposta da engenharia nacional que surpreendem em data tão recuada. Pelas suas dimensões, custos e perigos que envolvia tratou-se de um feito extraordinário e sem precedentes, decerto menos destinado a impressionar os indígenas do que a dissuadir as ambições de outras potências europeias, pondo em prática o princípio do "mare clausum" que viria a ser consagrado em 1494, com o tratado de Tordesilhas.

Obedecendo a um plano minuciosamente traçado, escolhido o local "repartiu logo o capitão a obra por lanços e capitanias" (isto é, por turnos simultâneos), e a 21 de Janeiro de 1482 começava-se a

erguer a torre principal até ao primeiro piso, tornando-a defensável, e só depois o cerco do castelo. *E tanta pressa se deu à obra, conquanto da gente adoeciam muitos e morriam alguns, que em vinte dias o muro da fortaleza foi posto em toda sua altura e assim a torre e muitas casas de dentro acabadas.* Que não é exagero do cronista, mostra-o o facto de ainda em fins do século XVII ler-se na porta de um armazém a inscrição Ano 1484, e de as construções continuarem no mesmo ritmo com o sistema defensivo externo, já a ser melhorado em 1510, e com a vila para uma centena de residentes, que o rei elevaria em 1486 à categoria de cidade.

Ainda hoje imponente apesar das muitas alterações que sofreu, o Castelo da Mina (Elmina, no Ghana) foi a primeira edificação europeia nos trópicos e o primeiro centro do domínio português no Atlântico Sul durante século e meio, até ser tomado em 1637 pelos Holandeses. Longe de ser um simples "castelo medieval" como apressadamente tem sido classificado (com base nas representações convencionais dos cartógrafos), era na realidade uma fortificação pré-abaluartada de grande eficácia situada em posição inexpugnável, capaz de resistir até ao século passado a todas as tentativas de penetração (os Holandeses só a ocuparam devido a dissensões internas) e de impressionar um general tão moderno como o conde Maurício de Nassau, que atribuiu a sua conquista a um acto da Providência.

Do que ainda resta e da documentação antiga, depreende-se que consistia num bloco quadrado de uns 25 metros de lado e muros em alvenaria de pedra local de quase 3 ms. de espessura,

rodeado por um fosso, com pátio ao centro (onde foi escavada uma cisterna) e torres circulares em três dos ângulos, tendo cada uma 5 metros de diâmetro em média. Segundo o arqueólogo A. W. Lawrence (irmão do poeta inglês) que as explorou nos anos 50, essas torres seriam maciças até uma altura de 6 metros: mas trata-se de enchimento tardio, e mais provavelmente elas teriam casamata com bombardeiras no piso inferior, a que se seguiam um ou dois andares com quartos e janelas - em particular na do ângulo SO, voltado ao mar, que sabemos ter sido caiada de branco e servir de residência ao capitão¹⁹⁹. A torre principal (que João de Barros, escrevendo no século seguinte, chama de "menagem") era rectangular e maior, de 6 por 9 metros aproximadamente, em ressalto suficiente do muro para permitir a defesa por tiro lateral da porta e ponte levadiça que lhe ficavam encostadas a oeste. Apesar de demolida pelos Holandeses (restando apenas a base, toda em cantaria), os documentos gráficos permitem afirmar que tinha três pisos com grandes janelas decorativas e terraço coberto por coruchéu, conferindo-lhe aspecto caracteristicamente manuelino. Rodeava-a uma barbacã com bombardeiras que se prolongava em linha recta por todo o lado nascente do Castelo, o mais exposto a um ataque do mar. Ao torreão NO (onde ainda se conserva uma janela mainelada em tijolos moldados de propósito) encontravam-se as instalações portuárias, pois o cais era a barra

¹⁹⁹A. W. Lawrence, Trade Castles and Forts of West Africa, Londres, 1963. Veja-se também T. Hyland, The Castles of Elmina, Accra, 1971, e A. von Dantzig, Forts and Castles of Ghana, Accra, 1980. Portugal tem estado completamente alheio do estudo desta parcela essencial do seu património, à excepção do restauro recente da feitoria de S. João Baptista de Ajudá pela Fundação C. Gulbenkian.

do rio que ele defendia. No lado oposto da península - que era cortada da aldeia africana no istmo por um duplo fosso cavado na rocha, com reservatório onde se acumulavam as águas da chuva e os barcos vinham abastecer - estendia-se pela plataforma até à praia a cidade portuguesa, com pelourinho, igreja e construções insignificantes, pois a população era pouca e a guarnição decerto pousava dentro do Castelo. Toda essa área foi incluída na ampliação quinhentista, talvez em 1556 (quando D. João II mandava o Mestre Marcos Gomes construir aí próximo o "Castelo de São Vicente") ou pelo Mestre das obras da fortaleza Lopo Machado (1563-78), e reforçada em 1596 após os primeiros ataques holandeses, que criou uma extensão até ao mar com dois poderosos baluartes e transformou o recinto urbano numa praça de armas.

Um pormenor que escapou à atenção dos estudiosos e nos parece revestir-se de grande significado, estético e político, é-nos revelado por desenhos de 1637-40 feitos, entre outros, pelo pintor Franz Post: tanto a torre principal como a do capitão eram coroadas por ameias em rabo-de-andorinha, isto é, os típicos merlões gibelinos da Itália imperial que constituíram um motivo simbólico da ideologia joanina, que vimos já na igreja das Caldas da Rainha, transmitindo uma mensagem autocrática de sabor italiano. Outro facto igualmente a merecer destaque, é a perfeita integração do traçado da fortaleza nas condições do terreno; ora tendo este sido escolhido no momento e o edifício em grande parte construído com materiais locais (ao contrário de persistente lenda, só as peças mais custosas foram prefabricadas de Portugal), segue-

se que o plano foi pormenorizado no próprio local, ou pelo menos teve que aí sofrer as adaptações que a topografia impunha.

O mérito da empresa é geralmente concedido ao comandante da expedição, o aventureiro fidalgo Diogo de Azambuja (1432-1518). Certo é que, como acompanhante do rei D. Pedro em Barcelona, este pode ter travado conhecimento com a fortificação mediterrânica do último gótico, representada por um Guilhém Sagrera (um dos autores do Castelo Novo de Nápoles), muito avançada para o tempo; mas tal facto não transparece no edifício. O verdadeiro "cérebro" da operação, em termos de génio militar, parece ter sido o responsável directo pela construção, o mestre pedreiro Luís Afonso, que depois de delineada a obra regressou a dar contas ao Rei - que já no meado de 1482 lhe concedia uma excelente tença - e de quem infelizmente nada mais se sabe (se não era da família de mestres lisboetas desse nome, como o João Afonso que em 1450 fazia a capela-mor da Sé de Lisboa). A Luís Afonso devemos, pois, atribuir os aspectos de modernidade do Castelo de São Jorge da Mina: o partido adoptado para o bloco central, regular e maciço, mais fechado sobre si do que é habitual na arquitectura tardo-gótica; e certas opções defensivas - os torreões circulares com casamatas no piso inferior e orifícios para tiro mergulhante sob as ameias, o balcão de matacões coberto ou "hourde" na face externa da torre, a barbacã com canhoneiras (a que Duarte de Armas chamaria baluarte) - indiciando o uso do tiro flanqueante e alguma noção do princípio da defesa mútua, que veremos aparecer de modo mais claro nas fortificações

manuelinas, e parecem antecipar as soluções que virão a ser características do sistema abaluartado.

Divisor de águas entre a castelologia medieval e a arquitectura militar moderna, o reinado de D. João II inicia-se, assim, com uma obra de forte empenhamento pessoal, a que o rei quis dar o nome do santo de que era mais devoto e o timbre de suas concepções ideológicas. Teremos que esperar pelo final do reinado para encontrar outra obra de igual porte e com a mesma aparência exterior (até o pormenor do desenho das janelas), embora desprovida do aparato militar por se tratar essencialmente de um paço residencial: o castelo da vila alentejana do Alvito, que D. João II mandou construir em 1494 para os barões desse título. As diferenças de estrutura são tão escassas quão significativas: a torre quadrada encolhe, até quase se esconder, enquanto os torreões angulares avançam para fora, tornando-se quase cilíndricos ou ultrasemicirculares de lados paralelos.

Ainda não estamos em condições de reconhecer as premissas teóricas sobre que assentava essa linha evolutiva, claramente modernizadora, na passagem do século XV para o XVI. No actual (e incipiente) estado dos nossos conhecimentos, apenas poderemos concluir que a construção militar realizou sob D. João II o salto qualitativo que a levou de mero elemento de apoio táctico, a reboque de outros tipos de operações, a instrumento essencial da estratégia; e que esse avanço materializou-se em duas conquistas de grande futuro: a substituição sistemática das torres quadradas de tradição medieval pelo *torreão circular*, mais ou menos

pronunciadamente exento e com um ou dois níveis de fogo²⁰⁰; e o desenvolvimento de novas estruturas arquitectónicas específicas às necessidades específicas da expansão portuguesa, a *torre marítima* (ou "castelo") com baluarte baixo anexo, e o *forte costeiro* tendencialmente quadrado com torreões nos seus ângulos. Esta tipologia derivada do típico "castelo de planície" medieval (Amieira, Castelo Real de Montoito) tornar-se-á a partir de São Jorge da Mina um dos mais comuns e versáteis instrumentos de fixação nos litorais a defender, desde Castro Marim (1504) e Sofala (1505), ainda com torre de menagem quadrada a meio de uma das faces, a Curiate (1507) no Golfo Pérsico ou Chale (1532) na costa do Malabar, com torreões em tambor acasamatados. As "torres" situavam-se preferencialmente em pontos rodeados de água com função de vigia, como Tânger e o sistema defensivo de Lisboa (1494) até à Torre de Belém (1514); Coulão (1505), Cananor (1505) e Malaca (1511) no Oriente; e ainda a arcaizante Outão na barra do Sado (1534) devida a Diogo de Torralva²⁰¹. Um desenho, recentemente descoberto, mostra com grande minúcia uma torre destas nos princípios do século XVI ²⁰².

É esta capacidade de inovação perante circunstâncias novas e em contacto com diferentes culturas, e a adaptabilidade às mais

²⁰⁰Para o mesmo processo em França ver N. Faucherre, *Places Fortes, bastion du pouvoir*, Paris, 1986, p. 17 ss.

²⁰¹Réplica simplificada da Torre de Belém (feita após 1514 por Francisco de Arruda), a Torre de Outão foi erguida pelo genro deste, o depois célebre arquitecto Diogo de Torralva, que viria a tornar-se a figura central do Alto Renascimento português: ver R. Moreira, "O cadeiral dos Jerónimos", in cat. *O Rosto de Camões e Outras Imagens*, Lisboa, 1988.

²⁰² ANTT, Cartas missivas, Maço 4, Cx. 1, nº 26: julgamos tratar-se da torre de Cananor, em desenho do capitão D. Estêvão da Gama de c. 1519-20. (Devemos o seu conhecimento à gentileza do Dr. Diogo Ramada Curto.)

diversas paragens, que faz a originalidade potencial da arquitectura militar joanina, mais do que as realizações conservadoras das fortalezas terrestres, verdadeiras montanhas de pedra resistentes às balas de ferro mas cheias de ângulos mortos e sem poder ofensivo.

Deriva, decerto, daí o prestígio dos construtores portugueses, habituados a enfrentar situações adversas em todas as latitudes, e por isso mesmo chamados a intervir em outros países. Um caso inédito, e merecedor de atenta reflexão, é o do "*Maestro Diego portoghese*" que em 1485-86 estava ao serviço de Afonso II de Aragão, duque da Calábria, junto com dois outros engenheiros italianos (nada menos que Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio Martini !), a remodelar a cerca de Nápoles e erguer contra os Turcos fortificações costeiras na Apúlia (Taranto, Brindisi, Galípoli)²⁰³. Julgamos tratar-se de Diogo de Arruda, que morreria idoso em 1531 e devia rondar então pelos 30 anos de idade.

²⁰³A 3 de Outubro de 1485 "Maestro Diego Portoghese" recebia 6 ducados pelo soldo referente a Setembro (C. Minieri Riccio, Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo, Nápoles, 1876, p.2), que continua a receber de Dezembro a Março de 1486 (R. Filangieri, Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonese di Napoli, Nápoles, 1934, p.227). A sua importância é sublinhada por G. L. Hersey (Alfonso II and the artistic renewal of Naples, 1485-1495), Yale Univ. Press, 1969, pp. 84-9). Desaparecidos os documentos originais na II Guerra Mundial, que conteriam a sua assinatura, leva-nos à identificação que propomos o facto de Diogo de Arruda ter sido o principal engenheiro militar de D. Manuel e dos contactos da Casa de Aragão fazerem-se tradicionalmente com o Ducado de Beja - o pai de D. Manuel tentaria mesmo ser nomeado herdeiro de Afonso II de Nápoles e Aragão -, como aliás comprova a presença de vários portugueses (sobretudo pilotos e caçadores) na corte deste, entre os quais o alentejano Raimo (?) d'Alvito, sottoguarderobba de Afonso II em 1485 (N. Barone, "Le cedole de Testeria dell'Archivio di Stato di Napoli dal 1460 a 1504", Archivio Storico per le Provincie Napolitane, IX, 1884, p. 609).

Se, como nos parece admissível, Diogo de Arruda trabalhou na juventude em posição de destaque no Sul da Itália durante os anos 80, no âmbito dos estreitos contactos existentes entre a corte aragonesa e a casa ducal de Beja, não só as origens do estilo manuelino - de que ele foi figura proeminente - iluminam-se com uma luz inteiramente nova, como passam a ser melhor explicadas as semelhanças com o Mediterrâneo Oriental que cada vez mais irão apresentar as fortificações mandadas construir pelo então Duque de Beja, D. Manuel. Pois não podemos esquecer que, sob a brusca mudança de gosto artístico operada na última década do século, a maturidade atingida pelos mestres manuelinos foi o fruto de sua aprendizagem joanina.

A política de D. Manuel

Como em muitos outros campos, o rei D. Manuel (1495- 1521) teve a ventura de herdar um estado de coisas cujas grandes linhas estavam traçadas e os meios materiais e humanos de as prosseguir. A própria chegada à Índia - a grande novidade do novo reinado que tanto iria marcar a sua situação interna e externa - era já um facto assente desde pelo menos uma década antes, e havia uma ideia bastante precisa do que lá se iria encontrar (embora não uma política definida no que diz respeito aos modos concretos de actuação, como prova o debate entre Afonso de Albuquerque e D. Francisco de Almeida).

Generalizando a experiência do Atlântico, o acto de "fazer fortaleza" aparece agora a cada página na correspondência e nos textos da época, como expressão da indiscutível hegemonia portuguesa no Índico e ao mesmo tempo afirmação quase maníaca de poder dos governadores e capitães. Assim se multiplicam os estabelecimentos e as formas de contacto com as populações locais, num mosaico de situações diferenciadas que só um pensamento estratégico global unificava, criando um "império sem território" cuja realidade mais tangível era constituída pelos interesses comerciais e sua protecção armada: na 3ª década do século os Portugueses contavam com umas duas mil peças de artilharia pesada numa área que ia de Moçambique às Molucas, igualmente distribuídas pela marinha de guerra e pelas fortalezas. A rapidez impressionante como se processava esse movimento (nem sempre isento do recurso à diplomacia e a alianças tácticas, junto com o uso da força) mostra bem o gigantismo de meios.

São esses recursos abundantes de que passa a dispor o estado que permitem abrir a porta a especialistas estrangeiros - nomeadamente técnicos de armamento (fundidores, bombardeiros) e de construção naval - e a mão de obra qualificada para as fortificações, sobretudo as campanhas de "biscainhos" procedentes das montanhas das Astúrias e Biscaia que, contratados à temporada, vinham às centenas trabalhar simultaneamente como pedreiros e combatentes. Deste modo se foram edificando as fortificações (que no Oriente recorrem também, sempre que possível, à mão de obra nativa) e constituindo um corpo de intervenção altamente especializado, em

que se notabilizam alguns mestres que chegarão a ocupar os cargos mais elevados dentro da hierarquia profissional e até social (como os Castilhos). Quer na campanha dos castelos raianos lançada por D. João II, quer nas defesas que se começavam a projectar nas Ilhas, a documentação põe em destaque um número muito significativo desses pedreiros naturais do país vizinho: Pero Lopes "biscainho, homem estrangeiro", que trabalhou no Castelo de Freixo de Espada-à-Cinta pelo menos até 1513; Pero Fernandes no de Castelo Bom em 1512; João Ortega na tercena de Pinhel (fundada em 1488) e foi o mestre dos castelos de Sabugal, Castelo Bom e Penamacor, onde residia; Luís de Cáceres era-o em 1500 no de Castelo Novo; João de Cáceres foi em 1513 nomeado mestre das obras reais na Madeira; Francisco Danzilho, também biscainho reformou até 1510 os muros de Castelo Bom, Castelo Rodrigo e Almeida; etc.

Eram quase todos de feitio violento e irascível, em permanentes conflitos com a justiça portuguesa (de que se julgavam isentos): é assim que Pero Fernandes esteve encarcerado por ferir a cutiladas a mulher e a sogra, ambas portuguesas, e tirar à força da prisão um seu cunhado, Pero Lopes por participar num "arroido" entre juizes e vereadores com o qual nada tinha a ver, Luís de Cáceres por discussões com o vedor da obra, enquanto Ortega querelava por um atraso nos pagamentos... Ficou célebre a rixa que em 1511, por causa de uma moça, opôs todos os moradores de Tavira a 300 pedreiros que iam com Danzilho para África, de que resultaram mais de 20 biscainhos mortos e muitos tavirenses feridos por setas: refere-se-lhe um auto judicial publicado por Viterbo, e

ainda meio século depois recorda-a Bernardo Rodrigues²⁰⁴. Não admira que o seu génio fosse particularmente requisitado nas obras de Marrocos, onde o combate era uma rotina.

No Oriente são mestres portugueses que encontramos, sobretudo os com provas dadas nos grandes estaleiros do país. É mesmo um dos aspectos mais característicos da época manuelina essa constante interacção de géneros, em que esbatem até quase desaparecer os limites entre as noções de civil, religioso e militar na arquitectura. Se as primeiras viagens de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, apenas tinham visado o estabelecimento de feitorias, é com a ida do vice-rei D. Francisco de Almeida, em 1505, que se iniciam as fundações oficiais, embora ainda sem nenhum sentido programático, como prova a preferência do vice-rei por uma frota de guerra sintetizada na célebre frase em carta a D. Manuel: *se isto não tiverdes no mar, pouco vos prestará fortaleza em terra...* Apesar da criação precoce do cargo de "mestre das obras de pedraria" do vice-reino na pessoa de Tomás Fernandes (1505?), é com o "mestre das obras de el-rei na Índia" Inofre de Carvalho (1550), por nós já estudado em outro lugar²⁰⁵, que surge uma acção planificada e coerente, que só se acentua com a nomeação de "engenheiros" especializados (como Simão de Ruão em 1571, e os flamengos Filipe de Brias e Sebastião Tibau), e

²⁰⁴F. Sousa Viterbo, Dicionário dos Architectos..., s.v.; Bernardo Rodrigues, Anais de Arzila, ed. David Lopes, 1915, I, cap. 22.

²⁰⁵R. Moreira, "Inofre de Carvalho, a Renaissance Architect in the Gulf", in Bahrain in the 16th century: an impregnable island, ed. M. Kervran, Bahrain, 1988, pp. 85-93.

sobretudo com a figura do "engenheiro-mor da Índia" (João Baptista Cairato em 1583, Júlio Simão em 1597).

Antes disso reinou o improviso, com architectos amadores de maior ou menor competência, mestres locais ou equipas de construtores que passavam de um lugar para outro, e até mesmo, muitas vezes, os próprios capitães a actuar como mestres de obras. Tal parece ter sido o caso de Afonso de Albuquerque antes de ser vice-rei, na fortaleza de Cochim (1503) - "a primeira que se fez na Índia", segundo os seus *Comentários* (I, cap. 2) - feita a meias com um primo que por isso lhe pôs o nome de "Albuquerque", ou de Tristão da Cunha na de São Miguel de Socotorá (1506). Por vezes a própria decisão de fortificar era tomada de imediato, como sucedeu com Afonso de Albuquerque após a inesperada conquista de Ormuz (1507), em que determinou fazer a fortaleza de Nossa Senhora da Vitória na estratégica ponta da ilha que controla a entrada do Golfo Pérsico, requisitando às pressas todos os pedreiros da cidade e fazendo mestre da obra o bombardeiro Fernão de Álvares (ob. cit., cap. 37).

Iriam do reino instruções genéricas que se adaptavam localmente, só depois da obra iniciada enviando-se plantas para aprovação; projectos precisos, como o da *fortaleza que trazia já pintada e ordenada por El Rey* em 1546 o mestre Francisco Pires para a ilha de Moçambique, apenas surgem na geração seguinte, com os alvares do Renascimento. E mesmo então a figura do capitão construtor está longe de desaparecer: não se pode ignorar que uma das primeiras ocorrências do termo "arquitecto" na língua portuguesa surge neste contexto, aplicado em 1547 pelo

vice-rei D. João de Castro aos fidalgos Jorge Cabral, capitão de Malaca, e João de Magalhães, comandante da armada de guarda do estreito de Meca, por ele considerados *perfeytos arquytetos*.

Mas essa metodologia do improvisado era, também, a da experiência directa e da empatia com os factores locais. Tendo começado por aplicar os modelos desenvolvidos no Atlântico - a torre marítima e o forte costeiro - cedo os portugueses se aperceberam da especificidade da área imensa que era o Índico e da necessidade de criarem formas de implantação que lhe fossem próprias. O grande obreiro dessa mudança parece ter sido Tomás Fernandes, como arquitecto do vice-rei Afonso de Albuquerque; mas seria um equívoco isolá-lo de outras experiências que constituíram o seu meio e das circunstâncias concretas sob cuja acção abriu-se, no Oriente português, uma via peculiar de passagem da fortificação medieval para a moderna.

A correspondência oficial e os historiadores coevos dão-nos uma imagem épica desse processo, com contornos muito definidos e cronologia segura, em que o "fazer fortaleza" é visto como acto absoluto que não admite qualquer tipo de problemática, invariavelmente atribuído aos senhores do poder. A sua história é uma história de sucessos, como o desfiar das contas de um rosário: mesmo um memorialista tão crítico como Gaspar Correia, nas *Lendas da Índia*, narra-o em simples termos de apologia. D. Francisco de Almeida teria fundado em 1505 a fortaleza de São Tiago de Quíloa, concluída em 16 dias, seguindo-se a de Santa Justina, da ilha de Angediva e o forte "Manuel" de Cochim em 1506 enquanto o capitão Pero de Anaiá erguia sob suas ordens a

de Sofala; a de Cananor foi feita em pedra em 1507 com os materiais trazidos de Angediva, e recebeu o nome de Santo Ângelo "como o castelo de Roma, per assi estar situada sobre água", referência aliás importante pois é a primeira vez que um exemplo de Itália é evocado neste modelo. Mais tarde, Afonso de Albuquerque constrói em 1510 o castelo de Santa Catarina de Goa com a sua torre de menagem e baluartes redondos e as muralhas com cubelos de bombardeiras rasantes, e em 1511 a de Malaca com torre de menagem de 55 pés (uns 17 metros) de altura, por isso designada "A Famosa". Tais mitos de fundação com suas descrições arquetípicas são os principais responsáveis por que a historiografia actual insista em considerar que "toda essa arquitectura está ainda muito presa a uma concepção medieval e não traz inovações²⁰⁶".

É essa imagem reduzida a ícone - que nega a historicidade das fortalezas, como se nascidas de um jacto e para sempre do cérebro dos governadores - que se cristaliza na cartografia, nos desenhos, apesar de tudo realistas, de Gaspar Correia (de 1550-60), e sobretudo nos "Livros das Fortalezas da Índia" seiscentistas. Há que adverti-lo, para não incorrer em erros de interpretação: documentação da Torre do Tombo (no Corpo Cronológico sobretudo) transmite-nos uma visão bem mais complexa e relativa: às tranqueiras improvisadas ou aos "castelos de madeira" que se traziam do Reino para defesa imediata segue-se a simultânea construção de torres em pedra até estas estarem defensáveis - segundo um princípio demasiado sistemático para

²⁰⁶C. de Azevedo, A Arte de Goa, Damão e Diu, Lisboa, 1970, p. 39 ss.

ser casual, e que não deixa de lembrar o dos "palanques" quatrocentistas²⁰⁷ - objecto de sucessivos aumentos e com uma larga presença de pedreiros, itinerantes ou recrutados localmente, criando uma rede de interferências em que a adaptação ao uso da artilharia é uma constante.

Assim, em Setembro de 1506 o mestre Fernão Gomes à frente de uma equipa de pedreiros portugueses (João Fernandes, Diogo Fernandes, Pedro Anes e João Pires) e 4 pedreiros mouros "acabaram de cerrar hos muros de dentro" e a "torre de sobala porta do baluarte" da fortaleza de Quíloa, velho empório comercial a sul de Zanzibar que logo seria abandonado: e iam em Janeiro seguinte com barcos carregados de pedra "fazer a fortaleza" de São Caetano de Sofala, porta de saída do ouro de Monomotapa, devendo depois ter seguido para a de S. Gabriel na ilha de Moçambique (fundada em Setembro de 1507), com seu hospital e armazéns para as armadas invernares. As semelhanças tipológicas entre elas são estreitas, sendo a maior a de Sofala - hoje reduzida por incúria a um montão de ruínas que descobre a baixamar - com tambores nos ângulos de onde jogava a artilharia pesada e torre cisterna (ruída em 1906) com 2 sobrados para armas ligeiras. O inventário da fortaleza de Quíloa em Fevereiro de 1507 ²⁰⁸ enumera 73 bocas de fogo - 5 bombardas grossas e 6

²⁰⁷Essas fortificações provisórias podiam conter até 50 ou 60 soldados e guardavam-se no arsenal, como a que em 1512 Afonso de Albuquerque pedia a D. Manuel: *me disseram cá que Vossa Alteza tinha hum Castello de madeira que abastaria para 50 homes ou 60, terey eu merce a V.A. mandarmo porque he cousa muito necesarea para logo segurar qualquer cousa de que quiserdes que lancemos mão e daly em diante lavrar-se-á fortaleza...* ("Gavetas da Torre do Tombo", V, 1965, p. 302).

²⁰⁸ANTT, Corpo cronológico, parte II, Maço 12, doc. 78(inédito).

pequenas, 6 falcões, 34 berços, 6 cães, 1 serpentina e 15 espingardas - para apenas 50 bestas, proporção que não se coaduna com uma concepção ainda medieval de defesa.

Em Goa, já em 1511 havia 10 pedreiros a servir nas obras da fortaleza, mais os indianos que abriam a cava e carregavam a pedra e 20 negros que "acarretam as cascas das ostras pera se fazer a call". Alguns desses pedreiros faziam carreira na cidade, como Jorge Dias e João Rodrigues, que em 1526 contratavam a construção das taracenas na Ribeira, Brás Dias, que fazia a varanda para bombardas sobre a porta da fortaleza de Benastarim, e João Fernandes (talvez o mesmo de Quíloa) que arrematava obras em S. Francisco e em 1527 a varanda do hospital e o armazém novo. Trabalhava aí uma figura curiosa, João de la Ponte (que Viterbo considerou italiano) antigo oficial das obras de Santa Maria de Belém²⁰⁹, que construiu uma barragem para o rei de Bisnaga, e em 1526 dava desenhos para São Francisco de Goa. Outros veteranos do estaleiro dos Jerónimos viriam a ocupar o cargo de "mestre das obras de el-rei" na Índia: o seu irmão Manuel da Ponte, que em 1521 tentava erguer uma fortificação em Diu; e Leonardo Vaz, o conhecido autor do refitório do mosteiro de Belém (1517) que deve ter sucedido ao anterior pois já em 1527 era substituído no seu cargo por Jorge Gomes.

²⁰⁹Aparece na equipa de João de Castilho a partir de 1517, e deve ser um dos muitos que do estaleiro jeronimita passaram a outras obras: como Pero de la Pedro, ou simplesmente Lapedro, sem dúvida o "Mestre Lupedo" autor da matriz de Ponta Delgada; ou Rodrigo Afonso, empreiteiro da casa do capítulo, que terminava em 1531 a Ermida de N^a Sr^a de Salas (datada de 1529 no portal) em Sines, que *esta por hacabar.s.por acufelar de dentro he de fora e asi telhar e fechar e portas e alpendres por fazer e he obrygado R^o A^o pedreyro m^{or} em Santiago de ho fazer* (ANTT, Ordem de Santiago, B-50-16, "Visitações", 23 Maio 1531).

O modo como essas nomeações se faziam nem sempre era o mais lógico. O pedreiro lisboeta André Fernandes embarcara em 1521 na armada do governador D. Duarte de Meneses para ir servir como "mestre da Chyna dos pedreiros", indo consigo um Tomás Maldonado, pedreiro de Elvas, como mestre da ilha de S. Tomé²¹⁰. Afinal ambos foram parar ao golfo de Cambaia, onde André Fernandes foi "mestre dos pedreiros da fortaleza de Chaul" pelo menos de 1529 a 1533, com intervenções de inequívoco carácter evolucionado. Segundo um contrato de 1531 publicado por Viterbo, ele levantou entre a torre de menagem e o braço de mar um muro com "dois baluartes redondos" que da descrição se depreende terem já aspecto pré-abaluartado: o ameado era largo e rasgado para fora, último estágio evolutivo antes dos merlões modernos ("as ameas serão tão largas que haja em huua dellas duas das destes muros da fortaleza e as ditas seteiras das ditas ameas não serão chanfradas de dentro e não hadaver mais que hua seteira em cada ameia"), e o tipo de baluarte em tambor maciço ("entulhado de dentro té o primeiro sobrado que será o andar do terrado da fortaleza") previa no alto bombardeiras orientadas para o tiro ("duas de través pera falcois e duas pera defromte grosas enviasadas hua da outra").

Seria interessante podermos seguir os principais passos dessa evolução (genericamente reflectida, como sugere António Lopes Pires Nunes, nos desenhos de Gaspar Correia que mostram tambores cada vez mais atarracados com a artilharia em posição

²¹⁰ANTT, Corpo cronológico, Parte II, Maço 165, doc. 46. Para o seu contrato de 1531 ver Viterbo, ob.cit., s.v.

alta), que teve sem dúvida características específicas adaptadas às necessidades tácticas e às condições de trabalho no Índico; tal como seria conhecermos em pormenor a actividade do arquitecto de Afonso de Albuquerque, cujo engenho o vice-rei não se cansou de elogiar. Tomás Fernandes, o primeiro pedreiro que teve o *carguo da pedrayra da Imdia*, parece ter sido natural de Vila Ruiva (entre Alvito e Cuba) onde residiu pelo menos de 1523 a 34²¹¹; uma educação tardo-gótica alentejana explicaria, com efeito, certas tendências da arte goesa que se reflectem na igreja do Priorado do Rosário, onde "tudo se relaciona com a arquitectura do Alentejo" (Carlos de Azevedo). Em 1501 Tomás Fernandes era "mestre da torre da Sé" em Lisboa - entenda-se, da torre-lanterna da capela-mor então em conclusão - e deve ter partido para a Índia em 1505, pois já no ano seguinte se distingue na defesa de Cananor. Em finais de 1509 era "mestre dos pedreiros" de Cochim, e terá sido como homem da confiança de Afonso de Albuquerque que alcançou toda a sua projecção, tendo regressado ao reino a seguir à morte deste.

Esse notável arquitecto militar foi o autor do complexo sistema de fortificações de Goa, iniciado em 1510: dos castelos ("torre e baluarte", o que indica uma tipologia que não andaria longe da Torre de Belém) de Pangim e S. Pedro de Benastarim (1512) junto a Goa, esta com 4 pisos e "mui bem obrada de suas guaritas em cada quadra, de cantaria e de mui fermosa pedraria", da qual

²¹¹ANTT, Corpo cronológico, Parte II, Maio 192, doc. 99 e Maio 193, doc. 8: procuração passada por Tomás Fernandes para lhe ser paga uma tença que tinha em atraso. (Cedemos estes documentos para serem publicados pelo nosso amigo Dr. Vítor Serrão em sua monografia sobre Cuba.)

afirmava o vice-rei que "nas terras de cristãos que tenho andadas não vi mais fermosa peça nem mais forte". Fez ainda a fortaleza de Calecute (1513), e certamente também as de Ormuz e de Malaca.

Infelizmente todas estas obras desapareceram, ou foram substituídas por outras mais modernas; em boa verdade, pouca ou nenhuma atenção têm merecido dos estudiosos... A única fortificação de época manuelina que parece conservar-se hoje no Oriente é a de Ormuz, onde aliás vários períodos construtivos envolvem o núcleo de origem, iniciado por Afonso de Albuquerque logo após a conquista da ilha (1507) mas só adiantado com sua estadia de 7 meses (1515), em que lhe mudou o nome para Nossa Senhora da Conceição (Comentários, IV, cap. 44).

Segundo o arqueólogo e historiador da arquitectura Wolfram Kleiss²¹², consistia num pentágono irregular de cerca de 70 por 90 metros (de que metade permanece de pé), com torres rectangulares e ultrasemicirculares nos ângulos, sendo toda a face nascente, sobre o mar, ocupada pelo palácio dos capitães com sua torre de menagem, o primeiro elemento a ser construído. Foi-nos possível averiguar que, numa segunda fase, em 1525-28, o "mestre das obras na cidade de Ormuz" reparava o fosso e um cubelo, talvez acrescentando então à entrada do paço as duas originalíssimas torres hexagonais acasamentadas junto a uma escada de caracol, e em 1533 Cristovão Fernandes fazia a cisterna abobadada no pátio do castelo, duas estruturas ainda muito bem

²¹² W. Kleiss, "Die portugiesische Seefestung auf der Inseln Hormoz am Persischen Golf", Architectura, 1978, pp. 166-183.

conservadas²¹³; em 1540 o capitão Martim Afonso de Melo erguia o "baluarte novo" e o "baluarte redondo" destinados a artilharia grossa; e em 1558-60 Inofre de Carvalho transformava o conjunto num impressionante recinto de 260 por 176 metros fortificado à italiana. Trata-se, pois, de um testemunho extraordinariamente valioso de evolução formal e de riqueza das formas de transição no Oriente português, mas que é único. Nos restantes casos, à abundância de fontes opõe-se a quase total falta de dados materiais que permitam controlá-las.

Em Portugal sucede o inverso: há um número considerável de vestígios (embora não tão documentados quanto desejaríamos) e o ritmo de progressão manifesta-se lento, com longas paragens e saltos qualitativos muito bruscos para os quais não encontramos nenhuma explicação lógica, tendo de ir buscá-la à acção de influências externas. Dir-se-ia que uma tendência para a inércia travou a evolução da arquitectura militar no continente: liberta da pressão da guerra, sem ameaças sérias nem inimigos próximos, ela não teve pressa em acolher as inovações, deixando-se permanecer apegada às fórmulas medievais. Só assim se entende que a febril actividade construtiva do período não correspondesse um programa modernizador, e que seja no âmbito dos processos visuais de explicitar a solidez estrutural e dos valores do ornato e da heráldica que incida o essencial da preocupação dos construtores. Se há uma "estetização" da arquitectura militar, foi sem dúvida no reinado de D. Manuel que ela mais se fez sentir.

²¹³ ANTT, Corpo cronológico, Parte I, Maço 68, doc. 41: carta de Martim Afonso de Melo ao rei D. Manuel dando-lhe conta das obras da fortaleza de Ormuz, 25 de Setembro de 1540.

Salvo nos aspectos directamente ligados à expansão, as artes mecânicas em Portugal durante o século XVI foram menos originais do que no século XV; não quiseram acompanhar o esforço de inovação tecnológica do resto da Europa, como em todo o momento em que o trabalho escravo abunda. O estudo pormenorizado dos castelos manuelinos do país revela que eles "manifestam as mesmas perplexidades, para não dizer as mesmas incoerências"²¹⁴ na sua generalidade são ainda quase medievais. Sirva de exemplo o de Alfaiates na fronteira da Beira Alta, documentadamente construído em 1516, com a cerca da vila contratada em 1520 por mestre Martim Teixeira com prazo de 2 anos (S. Viterbo) mas ainda em obras em 1530, cuja única concessão à modernidade é a presença de bombardeiras rectangulares na base dos cubelos: o conjunto em si é tão arcaizante que tem sido considerado do tempo de D. Dinis! Ou Arraiolos, onde é quase impossível destrinçar o que pertence ao muro circular dionisino contratado em 1305 e às reformas manuelinas. O que nos leva a admitir ter havido aqui um consciente regresso à idade áurea da fortificação nacional, num como que aprofundar das suas raízes.

A excepção, que adiante veremos, é constituída pelas fundações dos Duques de Bragança e a linha evolutiva que delas deriva. Tendo já feito interessantes reformas nos castelos de Chaves e Bragança, em 1506-10 promoveram obras em Portel, Moura e Mourão - à frente das quais aparece aquele que viria a ser o

²¹⁴ P. Dias, A Arquitectura Manuelina, Porto, 1988, pp. 233: contém um bom resumo da arquitectura militar deste período.

maior arquitecto militar do seu tempo, Francisco de Arruda (1475/80-1547) - trazendo algumas soluções novas, mesmo se com finalidades de ostentação e prestígio. As obras régias, que nunca sofreram a prova de fogo da guerra, são tão retardatárias quanto o tipo de sociedade cavaleiresca a que se destinavam, e só tardiamente irão reflectir o impacto daquelas.

Não é apenas o aproveitamento da densa rede de castelos medievais já existentes, nem a continuidade das campanhas herdadas do reinado anterior (como o castelo do Alvito, concluído em 1504, ou a torre de Cascais, para onde ainda em 1505 o mestre Pero Anes recebia as contribuições dos municípios costeiros até à Ericeira) que explicam tal conservadorismo. Este chegou, em certos momentos, a assumir-se em insólita atitude de recuperação retrógrada de valores medievais: é o que vemos na *Roqueta* de Viana do Castelo, torre erguida em 1505 (segundo Figueiredo da Guerra) na ponta sobre o mar, defendendo a entrada do rio Lima. Tivemos em 1989 a fortuna de detectar o respectivo baluarte escondido nos aterros das obras filipinas, que mostra tratar-se de um até agora desconhecido e muito bem conservado exemplar da tipologia joanina da torre marítima; o qual, ao invés do elegante protótipo de Cascais, é tão pesado e sólido como uma igreja românica minhota e não revela qualquer avanço no estudo a não ser a disposição do baluarte (embora só as escavações em curso possam vir a esclarecer este ponto).

Talvez a chave dessa preguiça da criatividade esteja em a própria ideia da função da arquitectura militar ter entrado em crise, procurando irmandar-se à civil (caso dos paços senhoriais

fortificados) e à religiosa (como no castelo de Viana do Castelo, em diálogo com a igreja matriz), até à sua subsunção no denominador de uma concepção comum da arquitectura. Kubler viu bem o problema ao falar em "parede celular", em que a espessura do muro é tomada como espaço habitável, onde se podem perfurar escadas ou corredores, abrir confessionários, canhoneiras ou alcovas ²¹⁵. Tal busca de integração de géneros é patente no brutalismo de volumetrias geométricas e dos efeitos de massas; no uso dos mesmos motivos decorativos e iconográficos; e no contraste cenográfico entre a superfície lisa das paredes e o jorro de decorativismo quase filigranado duma janela isolada em ponto inacessível, como nalgumas torres (Giela, Lamego, Campo Maior, Pinhel) ou paredes de paços (Belmonte, Azamor) para culminar no coro do convento de Cristo (1510). Outro exemplo dessa interfecundação de influências seria o desaparecido "Baluarte" do Paço da Ribeira, em que Diogo de Arruda trabalhava em 1508: tinha guaritas e bombardeiras, um escudo real em destaque na fachada lisa, e prolongava-se com uma torre e varandas palacianas.

O mais vivo testemunho da arquitectura militar manuelina é, como se sabe, um livro: o Livro das Fortalezas de Duarte de Armas, verdadeiro mostruário de formas que compendia toda a história da fortificação da Idade Média em Portugal. Antigo escrivão de D. João II, dotado de grande habilidade de pena para o desenho, Duarte de Armas percorreu em 1509 a fronteira com Espanha

²¹⁵ G. Kubler, "Cellular Compositions in Portuguese "Plain" Architecture (1521-1566)", *Architectura*, 1, Munique, 1971, pp. 72-95: um artigo pouco conhecido, que vai além do que o autor diz no livro então publicado.

desenhando os principais castelos raianos, vistos em perspectiva ("tirado natural") e em planta ("plantaforma") com suas medidas, apetrechamento, distâncias, indicações topográficas, e até pequenas anotações pitorescas. O caderno de esboços (que se conserva truncado na Biblioteca Nacional de Madrid) teve uma luxuosa versão definitiva em pergaminho (Torre do Tombo) destinando-se obviamente a fornecer a D. Manuel ("Vosa Alteza verá pella pintura...", diz uma legenda na vista de Salvaterra de Extremo do códice de Madrid) todo um somatório de informações sobre a operacionalidade, poder de fogo e comunicações entre 56 castelos, de Castro Marim a Caminha. Trata-se de um documentário de grande qualidade estética, ímpar na Europa do tempo, cujo interesse estratégico se transformou para nós em inestimável valor documental. Ainda está por fazer a análise sistemática desses desenhos, que não incluem apenas os castelos, mas também trechos do aglomerado urbano e da paisagem envolvente com os seus principais pontos de referência e é aliás praticamente inesgotável. Basta-nos dizer que o panorama que daí se colhe é de euforia construtiva, com diversas obras recém-concluídas ("bareyra nova" em Miranda e Almeida, "coyraça nova" em Melgaço, "baluarte novo" em Castelo Rodrigo, "fortaleza feita de novo" em Vimioso) ou ainda em construção (como Vinhais, com os alicerces abertos para cubelos, Alpalhão onde se acaba a fortaleza "toda nova" e Penamacor, em cuja torre de menagem vê-se mesmo um guindaste em funcionamento); porém poucas são as obras que ultrapassam o sabor arcaico da fortificação medieval. O único elemento inovador, que o autor aliás não se cansa de mostrar, é o

uso intensivo de bombardeiras nas mais diversas posições, bem como a predilecção pelos torreões circulares reforçados na base por jorramentos e consequente adopção do partido do forte costeiro no interior do país (Vimioso, Alpalhão, Salvaterra, Castro Marim). Usam-se obras externas com finalidades de defesa lateral (com destaque para baluartes angulares em Caminha e Miranda), mas sem um estudo inteligente dos tipos de flanqueamento. Torna-se, assim, sugestiva a observação de A.L.Pires Nunes de que Almeida e Freixo de Espada-à-Cinta representam "a forma mais desenvolvida que Duarte d'Armas nos lega"²¹⁶, porquanto sabemos que aí trabalharam os biscainhos Danzilho e Pero Lopes, que decerto escapariam aos métodos rotineiros dos construtores locais. Ao fazer o ponto da situação, o "Livro das Fortalezas" dá-nos ao mesmo tempo a medida exacta das suas limitações.

Para encontrarmos obras tão evoluídas como as que se faziam no Oriente, mas bem conservadas e documentadas, temos de nos voltar para uma região de maior valor estratégico e mais próxima do país, o Norte de África. Já Vergílio Correia exclamava em 1923 que - *É necessário ir a Safim para conhecer uma fortificação manuelina !* ; a que acrescentaríamos Arzila e Azamor. Para isso concorreram diversas causas, umas circunstanciais - como o facto de terem sido abandonadas ainda no século XVI, não sofrendo como no Oriente a necessária reforma dos séculos seguintes, e de sempre terem merecido a admiração das populações nativas - , e outra de fundo : a importância que Marrocos assumiu no quadro

²¹⁶ A. Lopes Pires Nunes, O castelo estratégico português e a estratégia do castelo em Portugal, Lisboa, 1988.

das prioridades da política imperial manuelina. Embalado pela miragem da conquista de Jerusalém, ou mais realisticamente apostado em obter bases seguras de apoio para as rotas atlânticas, D. Manuel renova o velho sonho de D. Afonso V de tornar-se rei de Fez e Marráquexe, e procura consolidar as posições portuguesas no litoral fechando o cerco aos potentados mouros do interior. Não o conseguirá pelo falhanço das tentativas de colonização de Anafé (Casablanca), e o desastre da expedição de Mamora: a região da Enxovia (Chauía), vital porta de saída do país para o Atlântico, permaneceria hostil aos Portugueses, e será nas duas regiões geográficas e economicamente bem diferenciadas do Garbe a norte e da Duquela e do Suz a Sul, que desde o século XV Portugal se estabelece, criando a área de influência dos "mouros de pazes". Foi esse mesmo processo de aculturação que levou os reis marroquinos a modernizarem-se velozmente, pela captura de peças de fogo e a contratação de artilheiros e bombeiros portugueses (os "elches" ou renegados), assim fazendo desaparecer a superioridade armamental dos intrusos e o precário equilíbrio de forças que sobre ela assentava, e levando em 1501 à ruptura da paz. Portugal viu-se deste modo forçado a concentrar meios para passar da defensiva à ofensiva, e por fim a alertar o Papa e as potências ocidentais para a gravidade da situação, que dizia respeito a todos (como contrapeso à pressão turca sobre Rodes), não hesitando mesmo em abrir-se a peritos estrangeiros - ao contrário do que sucedia no Oriente, onde Venezianos e Genoveses aparecem, mas para defender os seus interesses regionais em conluio com os muçulmanos. É essa internacionalização do

problema que faz de Marrocos nas duas primeiras décadas do século XVI o mais interessante campo de experimentação da arquitectura militar fora da Europa, verdadeiro laboratório de ensaios e soluções para a aclimação da "arte da guerra" do Mediterrâneo a outras latitudes, onde serão testadas, retidas ou aperfeiçoadas as futuras formas de dominar o mundo.

O episódio que despoleta esse novo condicionalismo histórico é o cerco de Arzila, em Outubro de 1508, pelo rei de Fez Mohámed "o Português", assim chamado porque na infância vivera em Portugal. Já em 1502 fizera uma primeira tentativa, gorada pela reacção das colónias francesa e genovesa em Arzila e pela vinda de Cristóvão Colombo em sua 4ª viagem à América; agora, pretendia-a definitiva. Os testemunhos do cronista Bernardo Rodrigues, que aí habitava com o pai, e do historiador árabe Leão o Africano, que se encontrava entre os sitiantes, concordam em afirmar que, derrubadas facilmente as muralhas em pedra e barro, os moradores refugiaram-se no castelo e estariam perdidos se não fora a chegada de socorros: uma armada portuguesa com reforços e a frota mediterrânica do rei Fernando o Católico em que vinha o famoso engenheiro Pedro Navarro, tido por o inventor da mina explosiva, o qual "à força de bombardas"(perpectua bombardarum ejaculatione, escreve Leão o Africano) forçou os mouros a retirar. Pedro Navarro - que o rei D. Manuel no mês seguinte recebeu em Tavira e faria conde - era um veterano das guerras de Itália e talvez o maior perito nas técnicas de vanguarda da guerra mediterrânica, e acompanhavam-no os especialistas venezianos Girólamo Vianello e Battistino de Farsis. A sua

presença em Arzila em 1508 não foi de modo algum casual, mas um exemplo mais de transferência da tecnologia militar de uma área para a outra.

Demonstrada a fragilidade das defesas portuguesas, inicia-se um esforço modernizador de grandes proporções, que é ampliado a toda a costa marroquina e se traduz por uma gigantesca campanha de obras. Os seus custos sociais são suportados pelo país, mas distribuem-se por uma rede de apoios logísticos com o estabelecimento de um centro abastecedor regional na Ilha da Madeira (de onde vêm mantimentos e materiais de construção , sobre tudo madeira) e a criação no fim de 1508 da feitoria da Andaluzia, cujo feitor envia regularmente de Málaga ou Porto de Santa Maria homens de armas, munições e trigo. Obedecendo sem dúvida a um único plano de acção traçado pelo rei, as realizações no campo da arquitectura militar são dominadas por duas personalidades artísticas muito diferentes, actuando em áreas geográficas bem demarcadas.

Boytac e o grupo norte-marroquino

A resposta de D. Manuel, de facto, não podia ser mais rápida: tendo vindo de Évora para Tavira a fim de acompanhar de perto o desenrolar das operações, chamou para entrevistas o governador de Arzila Conde de Borba, e no fim de 1508 *o despedido mandando com o conde Mestre Botaca grande mestre de obras que fizesse os*

muros de pedra e cal, para o que logo se começou a fazer muita cal em Portimão²¹⁷. Isto é, decidiu-se que o principal arquitecto do reino, Diogo Boytac, interrompesse o seu trabalho à frente do Mosteiro dos Jerónimos em Belém para ir traçar a nova fortificação de Arzila, onde ficaria todo o ano de 1509 (ainda aí se encontrava em janeiro de 1510, tendo sido armado cavaleiro pelo conde pelos muitos serviços que prestou), e a seguir fosse ver os outros lugares do Garbe e do estreito, só aparecendo de volta em Setembro desse ano. O objectivo era, pois, duplo: transformar Arzila numa praça forte imbatível, deixando feitos os projectos e organizadas as obras em regime de empreitada; e reforçar as restantes praças, segundo "regimentos" a serem posteriormente executados. A amplitude desse programa - que se estendeu às vizinhas Tânger, Alcácer-Ceguer e Ceuta, na zona de alto risco à entrada do Estreito (onde navegava permanentemente uma esquadra portuguesa de guarda-costas) - pode ser medida pela abundante documentação, e sobretudo pelos restos materiais que até nós chegaram.

Muito do que Boytac realizou em Arzila pode ser visto hoje sem alterações substanciais (salvo algumas demolições e uma nova entrada aberta em 1912 pelo protectorado espanhol²¹⁸): reconstruiu o perímetro amuralhado com os seus 10 cubelos, reforçando-o na base com jorramento muito pronunciado e com bombardeiras cruzetadas a meia altura para tiro frontal rasante:

²¹⁷ Bernardo Rodrigues, *Anais de Arzila*, I, cap. 4.

²¹⁸ A. L. Guevara, *Arzila Durante la Ocupación Portuguesa (1471-1549)*, Tânger, 1940, a comparar com fotografias dos primeiros anos do século publ. por D. Lopes na sua ed. dos *Anais de Arzila*, I, 1915.

duplicou a área do castelo, transformando as torres em tambores circulares com canhoneiras no alto; e refez o paço dos governantes (ainda visível em fotografias de 1940) em forma de L voltado para o mar e com torre de menagem de carácter quase feudal, tão elevada que Bernardo Rodrigues compara-a à Giralda de Sevilha. Apesar da mutilação no piso superior que lhe retirou o adarve com guaritas e a cobertura que decerto tinha, é ainda a marca mais bela da presença portuguesa na região²¹⁹.

Para superintender às obras como *vedor* foi escolhido, por óbvias razões logísticas, o alcaide-mor de Castro Marim, Simão Correia, o qual já em Fevereiro de 1509 começava a pagar aos empreiteiros (entre eles os pedreiros castelhanos Cristóvão Rodrigues, João Gonçalves de Zamora e Francisco del Barco, que até 1516 abriram o fosso) e a uma centena de pedreiros-besteiros algarvios: Álvaro Anes, Pero Fernandes, Fernão da Serra, Bastião Fernandes, etc. Boytac ocupar-se-ia pessoalmente das obras de maior responsabilidade, como a torre de menagem (com escada no interior da parede a ligar os 3 pisos e janelas com cruces de Cristo nos capitéis, que lhe dão inequívoco sabor boytaquiano) e a reformulação das torres da cerca, de que apenas 4 são verdadeiros cubelos artilhados: o Baluarte da Porta da Vila, com entrada em cotovelo (sobre cujo portal ainda se vê o escudo de armas de D. Manuel), ponte levadiça e sobrado em madeira de onde jogavam dois canhões; o Baluarte de Petit João, do nome do bombardeiro normando que nele residia; o de Santa Cruz e o da Praia, nos

²¹⁹ Está hoje a ser restaurada com o apoio da Fundação C. Gulbenkian, segundo projecto do Sr. Arq. A. Viana de Lima e estudo histórico da nossa autoria.

ângulos do castelo. Parece ter surgido um grave conflito de competências com Diogo Barbudo, o vedor das obras da região (Boytac dependia directamente do Rei) que em 1509 seguiria para Alcácer-Ceguer - onde desde alguns anos antes se vinham efectuando vultosos trabalhos, com destaque para a construção em 1502 da couraça nova pelo mestre pedreiro de Faro Ferão Gomes (decerto o mesmo que pouco após aparece em Quíloa). Mas tratava-se de um caso esporádico, que não afectou o plano de conjunto.

Tudo indica ter sido Boytac quem, de Arzila, foi vistoriar os outros Lugares de Além setentrionais e elaborou os respectivos "regimentos" ou cadernos de encargos, de que dois chegaram até nós em cópia anónima e sem data²²⁰. O de Alcácer-Ceguer estipula a construção de uma barreira circular, cava, baluartes e cubelos no muro da vila: os quaes cubelos seram daboboda e terem bombardeiras baixas q tirem ao llongo da cava que se ade fazer, e asy do pe do muro da parte da vila como cõtra o mar, e terem outras alltas para poderem atirar ao llonge. O de Ceuta manda transformar as velhas ameias em merlões de 1,70 ms de espessura. fazer um atalho e baluarte com bombardeiras, e dois cubelos nos ângulos da fortaleza: e em cada hu desses avera duas abobadas a saber hua no andar do chão e outra no andar do muro em cada hua destas abobadas avera duas bombardeiras que tirem ao longuo dos panos dos muros d'ambas partes.

²²⁰ ANTT, Corpo cronológico, Parte II, Maço 19, doc. 106 (Alcácer) [Doc. 5] e Gavetas, XV, 7, 9 (Ceuta).

Para iniciar estas obras foi enviado no meado de 1509 o mestre do convento de S. Francisco de Évora, Martim Lourenço, que parece ter-se limitado a Alcácer-Ceguer e demorado pouco tempo, pois já em 1512 estava de novo em Évora. O grande obreiro viria a ser Francisco Danzilho (como ele se assinava), a quem o cronista Bernardo Rodrigues dedica duas páginas calorosas (I, 77-78) ao passo que Boytac só lhe merece uma linha. Como prémio do seu trabalho em Almeida e outros castelos raianos que fez para o Marquês de Vila Real, recebeu a empreitada das obras de Arzila, Tânger e Alcácer junto com o cargo de "mestre das obras dos Lugares d'Além", para onde embarcou na Páscoa de 1511 com 300 pedreiros, estando já outros 300 em Tânger e 200 em Alcácer e Ceuta. O valoroso biscainho foi feito cavaleiro da casa real e distinguiu-se em combates no cerco de Tânger de 1512 (id., pág 81) e na conquista de Azamor em 1513, de que enviou desenhos. Mais tarde "ajudou com tanta franqueza e liberalidade que mais não podia ser" os moradores de Arzila a reconstruirem suas casas: a partir de 1515 deixamos de ter notícias de sua actividade, aparecendo apenas em 1523 a receber uma tença como cavaleiro da Ordem de Cristo ²²¹.

Qualquer empreitada implicava uma vistoria no final: assim, em Maio de 1514 partia de Lisboa mestre Boytac, acompanhado de um escrivão, a fim de inspeccionar as obras que projectara. Dirigiu-se primeiro a Alcácer e a Ceuta, sendo em ambas acompanhado por Danzilho, depois a Tânger e por fim Arzila, de

²²¹ ANTT, Ms. da Livraria, N.º 173 ('Livro das Tenças d'el-Rei', Almeirim, 20 de Maio de 1523): *A Francisco Dansino com o abito 12.000 reais* (A. Braamcamp Freire, *Arquivo Histórico Português*, II, 1904, p. 97).

onde em Agosto regressava a Portugal. É curioso verificar, lendo o seu "Livro das Medições" (de que só parte está publicada), que raras vezes o estipulado não foi meticulosamente cumprido e que essas alterações só eram pagas se tivessem uma razão muito forte. Boytac ainda voltaria ao Norte de África no Verão de 1515 para construir, poucos quilómetros a montante do rio Cebu (no sopé do monte de Mehdia segundo Robert Ricard, que ainda aí encontrou vestígios de muros), o Castelo de S. João de Mamora, um rectângulo com 70 ms. com "seus baluartes" mais elevados, que uma testemunha comparou ao castelo de Óbidos, o que mostra bem o seu aspecto medieval. Ia já na altura do parapeito quando teve de ser precipitadamente abandonado, naquele que foi o pior desastre militar do reinado de D. Manuel.

Destruída Alcácer-Ceguer quando do seu abandono (hoje um monte de destroços, de que apenas avultam as ruínas da couraça e do castelo com sua torre de menagem e a forma circular dos muros da vila, que os arqueólogos americanos que em 1978 a escavaram²²² julgam de época muçulmana mas na verdade deve ser portuguesa do século XV, como tantos que Duarte de Armas desenhou...) e desfiguradas Ceuta e Tânger por obras posteriores, resta-nos Arzila como exemplar perfeito de fortificação boytaquiana, sem paralelo em Portugal. Concebida para reter as cargas da temível cavalaria moura, sua defesa baseava-se sobretudo em dispositivos externos: o sistema de valos, tranqueiras e fossos que constituía o "Campo" entrincheirado e a

²²²C. L.Redman, Qsar es-Seghir. An archaeological view of medieval life, Orlando, 1986.

rede de atalaias e escutas mais avançada no sertão. Mesmo possuindo bombardeiras para tiro flanqueante, os baluartes ainda não o são verdadeiramente, tendo uma função sobretudo passiva (salvo um ou outro em que a designação antiga sugere uma concepção mais ofensiva de tipo tentacular, como o Baluarte "da Pata da Aranha" em Arzila ou o "do Caranguejo" em Tânger, hoje infelizmente irreconhecíveis). De um modo geral eram pré-modernos, essencialmente destinados ao impacto do fogo frontal e equipados por um pequeno número de especialistas: assim Tânger em 1528 tinha uma guarnição de 80 besteiros e apenas 10 bombardeiros, quase todos estrangeiros (Anrique de Holanda, mestre Gonçalo Napolitano, Gonçalo Francês, etc). Do ponto de vista estratégico, podemos, pois, dizer que as ideias de Boytac, pecaram por conservadoras, menosprezando a capacidade de inovação técnica dos Mouros - e talvez a esse insucesso, e concretamente ao trágico fiasco de Mamora, se tenha ficado a dever o seu afastamento do favor régio, logo em 1516 substituído à frente do estaleiro dos Jerónimos por um homem de ideias mais avançadas como João de Castilho.

Os torreões de formato cilíndrico ou tronco-cónico, em que o último terço inflecte em jorramento (*lambor*), não deixam de fazer lembrar soluções modernas como as do Castelo de Salses (1497-1503) no Sul de França; mas desapareceram, sem dúvida, muitos elementos precários em madeira - telhados, balcões, passadiços, coberturas de guaritas - que lhe dariam aspecto mais arcaico: Tânger conserva, por exemplo, duas bases de guaritas de tipo tardo-gótico (idênticas a uma no castelo de Chaves) que

devem pertencer a esta época. O valor simbólico conferido à torre de menagem confirma, de resto, o arcaísmo de suas ideias.

O excesso de protecção parece ter sido o traço que melhor define este grupo de fortificações. Dentro dum espírito ainda medieval, Boytac privilegia a rapidez de circulação, isto é, a defesa móvel com armas ligeiras, e um uso primário da balística. Concebida como uma carapaça de pedra imune como um crustáceo aos ataques do inimigo, a fortaleza perde em flexibilidade o que ganha em solidez e deixará de sê-lo quando este diminuir o desequilíbrio armamental, tornando-a vulnerável a um cerco prolongado ou a uma investida de surpresa.

Os Arrudas e o grupo sul-marroquino

Outra era a situação umas três centenas de quilómetros para sul. A fundação em 1506 do "Castelo Real" na ilha de Mogador (hoje Essauíra, onde já nada resta da época) e a astuciosa ocupação militar da metrópole de Safim em 1507, ambas por Diogo de Azambuja, a conquista da cidade de Azamor pelo Duque de Bragança em 1513, ou ainda a aquisição por D. Manuel do castelo de Santa Cruz do Cabo Gué (Agadir) no ano seguinte, são testemunhos de um interesse renovado pelas férteis planícies da Duquela e do Suz, como caminho para a conquista de Marráquexe ou Marrocos. Desenha-se aí uma política de penetração, garantidos os apoios locais por uma nem sempre hábil diplomacia indigenista de cujos dilemas é paradigmático o conflito entre o capitão Nuno

Fernandes de Ataíde e o alcaide Ibn Tafufa, berbere aporuguesado que se lamentava de que *os mouros me têm por português e os portugueses por mouro*.

São os Arrudas, protegidos do Duque de Bragança, que irão dar expressão arquitectónica a essa política. Diogo e Francisco de Arruda, irmãos que devia separar uma quinzena de anos, ambos ocupados nas obras do Convento de Cristo em Tomar (de cuja célebre janela lavravam-se então as últimas pedras), foram enviados pelo Rei a Safim em 1512 - Diogo antes de Fevereiro, Francisco em finais de Agosto - com o fim de estudar as fortificações da cidade. O clima e as condições da vida fronteiriça adequavam-se à índole desses mestres com larga experiência alentejana, ao invés do mediterrânico Boytac: além do mais, as obras deviam correr em total independência das do Norte. Após o duro cerco que a cidade sofrera no Inverno de 1510-11, havia que encurtar as suas muralhas e reforçar as condições de defesa, a fim de garantir Safim como principal centro da presença portuguesa em Marrocos. Ainda assim não deixa de surpreender a rapidez com que se desloca mestre Diogo: em Abril de 1511 recebia o seu soldo em Lisboa pela obra no baluarte do Paço da Ribeira, foi com certeza a Tomar, em Fevereiro seguinte assina em Safim o "Livro da Despesa²²³" como "mestre" de uma equipa de 43 pedreiros, entre os quais vários tomarenses, e já em Novembro está de volta

²²³ANTT, Fundo Antigo, N.º 768, fl. 57. A documentação respeitante a esta fase da actividade dos Arrudas foi reunida por R. dos Santos, A Torre de Belém, Coimbra, 1922, e P. de Cenival, ed., Les Sources Inédites pour l'Histoire du Maroc, série "Archives et Bibliothèques du Portugal", I, Paris, 1934.

ao Convento de Cristo. É elucidativo como no curto espaço de meses ele resolveu o problema, cuja execução deixou aos mestres locais e havia de se arrastar por longos anos.

A velha alcáçova muçulmana do alto foi transformada em castelo manuelino, com torreões ultrasemicirculares nos ângulos: é a actual *Kechla* (quartel), muito adulterada pelos sultões para sua residência (hoje um museu). Daí desce para o mar um rectângulo muito irregular amuralhado, de 3 kms de perímetro e muralhas com cerca de 5 ms de largura sem contar o jorramento no fosso, em excelente estado de conservação: as cortinas são rectas e extensíssimas, com poucos cubelos, só protegidas de cima pelas largas ameias de dupla seteira. Apenas o sector do muro sobre a praia apresenta bombardeiras cruzetadas, sem dúvida para defesa do porto.

O poder do fogo concentrava-se, pois, nos grandes torreões, que em vez de se enterrarem no solo (como em Salses e na generalidade das fortalezas de transição italianas), elevam-se em torres artilheiras maciças, de implantação cenográfica e aspecto assustador (como em algumas do Reino de Nápoles que Diogo pode ter visto). Ao pedir instruções para a conclusão, em abóbada ou em sobrado de madeira, da torre principal do Castelo, ou "baluarte d'alcaçava", para o que em 1540 ia a Lisboa o mestre Lourenço Argueiros, o capitão escrevia ao Rei que *fazemdose d'abobada fica a melhor peça que havera antre cristãos e elle soo he abastamte para defemder toda ha cidade*, juízo que não podemos deixar de compartilhar. Voltado para terra no ponto mais alto da estrada que vem do interior, com 4 canhoneiras (hoje entaipadas) e 3

guaritas circulares, ostenta no seu eixo a grande altura uma impressionante composição heráldica com o escudo de D. Manuel coroado como imperador marroquino (com o capacete em forma de tenda) entre esferas armilares e dois pequenos anjos que sustentam as armas da cidade. Se a ideia e o jogo de escalas pertencem sem dúvida a Diogo de Arruda, a execução é de Argueiros, pois na inscrição sob os anjos lê-se a data, perfeitamente anacrónica, de 1540 : FEZ [... ... POR MANDA]DO / DEL [REI ER]A DE 540.

Mas as obras portuguesas mais famosas da cidade não parecem ter saído da pena dos Arrudas: a Catedral (erradamente dita de S. Pedro), construída em 1519 pelo mestre João Luís, que Vergílio Correia²²⁴ integrou no ciclo manuelino de Coimbra por suas semelhanças com o estilo de Marcos Pires; e o Castelo do Mar ou "Castelo Novo" de Safim, iniciado por 1516 junto com o muro da Alfândega (feito por mestre Pero Gomes) e já a terminar-se em 1523. Recentemente restaurado pelo serviço dos Monumentos Históricos de Marrocos, forma um bloco quadrado erguido a pique sobre o mar, com pátio central, castelejo sobre o arco de entrada e bizarras torres cilíndricas quase isoladas, criação retardatária d última fase da arquitectura militar manuelina.

Além de Pero Gomes, trabalharam como "mestres das obras da pedraria da cidade" João Luís (1513-24), Luís Dias (1524-26) - decerto o mesmo que viria a ser o primeiro arquitecto oficial do Brasil -, o presumível italiano Garcia de Boionha (nomeado em

²²⁴ V. Correia, "Lugares d'Além" Três cidades de Marrocos, Lisboa, 1923: recolhe a documentação publicada por Sousa Viterbo e as suas observações em viagem realizada no ano anterior.

1526) e Lourenço Argueiros, entre outros. Assim se configura aí uma verdadeira escola regional. Outras obras de fortificação feitas na dependência de Safim, mas segundo plantas executadas no Reino (pelos Arrudas?) são a fortaleza de Santa Cruz do Cabo Gué, cujo "debuxo" enviado pelo Rei - um forte costeiro com cubelos e cerca rectangular para a vila - o mestre Bastião Fernandes começava a executar em 1514, mas de que nada resta; e o "Castelo Mascarenhas" em Aguz (Suir Kedima) feito em 1519-20 pelo governador D. Nuno Mascarenhas na foz do Tensift, que é réplica exacta do castelo de Vila Viçosa e obriga a recuar a datação deste, levantando um importante problema ainda por resolver²²⁵.

Diogo de Arruda voltaria de novo ao Sul de Marrocos com o irmão em Novembro de 1513 a fim de fortificar Azamor, um mês após a conquista da cidade, ainda que nesta houvesse participado Danzilho. Já em Março seguinte os dois irmãos escreviam ao Rei dando conta da obra feita, que, como sempre, constava do traçado da "alcaçaba" ou castelo e do "atalho" ou muro novo com sua cava. Deu-se prioridade ao castelo "na forma que Vossa Alteza ordenou" (sinal de que, sobre os levantamentos enviados por Danzilho, já haviam esboçado um projecto no reino), e trabalhavam então no *mais forte, que sam os aliçeces de quatro baluartes* feitos com a cal vinda de Portugal. Francisco de Arruda regressaria em Junho, enquanto Diogo aí ficou todo o ano seguinte (em Março de 1515 o

²²⁵ A datação do castelo de Aguz foi esclarecida por R. Ricard, in Les Sources Inédites..., II, 1939: desenhado por Mascarenhas em Maio de 1519 (p. 245) e ainda por começar em Agosto (p. 250), em Outubro de 1520 já estava pronto (pp. 280 e 296). Foi evacuado em 1525 (p. 524).

mestre era já Antão Pires), tendo mesmo construído casas para si no interior do castelo.

As obras eram, de facto, colossais, e mais inovadoras que as de Safim. O Castelo, "tamanho que bem se pode chamar vila" como se dizia em 1516 (*Sources*, II, p. 37), forma um losango de 180 metros de lado, enquanto a restante cidade não terá o dobro de extensão, rodeada pelo muro do atalho com apenas 4 cubelos, em que ainda se trabalhava afanosamente em 1520, ao mesmo tempo que os mestres Martim Teixeira e Afonso Gonçalves faziam a desaparecida ponte sobre o rio Morbeia. Adaptada a igreja matriz à actual mesquita, conservam-se de pé as casas do capitão (hoje romanceadamente vistas como "prisões da Inquisição") na habitual planta em L, com escadaria exterior, portais trilobados e uma magnífica janela manuelina em estuque destacando-se ao fundo da praça de armas. O protectorado francês consolidou bem os muros de 2 metros de espessura, assim como os 4 baluartes de que se orgulhava Diogo de Arruda²²⁶.

Dois deles, virados para terra, podem justificadamente contar-se entre as realizações de maior qualidade que nos legou a época de D. Manuel: o "Baluarte de S. Cristóvão", torreão circular de 14 metros de diâmetro dominando a cidade do canto do castelo junto às casas do capitão, *muy grande e muy feroso*; e o "Baluarte do Raio" no ângulo fronteiro, *tambem muy fremoso*, em feitio de rectângulo alongado com a ponta semicircular, de cerca de 11

²²⁶ D. Valero, Petite Histoire des Ruines Portugaises au Maroc, Casablanca, 1952. A importância dada à cidade de Azamor provinha também em parte de ser tida como a terra natal de Santo Agostinho, por confusão entre este e o santo local Sidi Ben Abba es-Sebtí, patrono de Marráquexe.

metros de largura por 32 de comprimento. Nada existe de comparável em Portugal, a não ser em obras de prestígio como a Torre de Belém - iniciada nesse mesmo ano - e no paço de Evoramonte. A presença de mestre Diogo fez acelerar os responsáveis e incutiu-lhes justificada vaidade. Como um deles escrevia a D. Manuel em Fevereiro de 1514, quando os alicerces se faziam, *aja Vossa Alteza por certo que em toda a cidade nom podera entrar nenhua jente com estes dous baluartes, ainda que lhe abram as portas da cidade...* E logo no mês seguinte o vedor das obras informava que *dos baluartes de demtro ho mais pequeno he acabado de todo*, enquanto o grande ia já *emgalgado no derradeiro sobrado domde a de jugar artelharya grosa, fycamdo em bayxo duas andaynas d'artelharya meuda; e acrescentava : he hua das formosas peças que no mundo pode ser.*

A mesma carta dá conta dos planos para coroar o seu cimo com um balcão apoiado em cachorrada saliente cerca de meio metro da parede, para *que nam posa nimgem chegar ao pe do baluarte* (Sources, pp. 497 e 531). Afinal, em vez dessa solução tradicional dos matacões seria aplicada uma fórmula nova, mais funcional e de grande efeito decorativo, que cremos ser invenção dos Arrudas pois lhe encontramos o antecedente no formato das mísulas do castelo quatrocentista de Porto de Mós (não longe de Tomar, onde então trabalhavam) e só se repete, a nosso conhecimento, na base das guaritas da Torre de Belém: o balcão é inserido no próprio corpo do baluarte, sendo os orifícios para tiro mergulhante separados por chanfros afunilados que deixam entre si como que mísulas triangulares sobre as quais assenta o parapeito, também

ele com seteiras e ameias. Assim, não só se multiplicavam as linhas de fogo e ampliava o campo coberto pelo tiro, como a aparência maciça do baluarte saía muito reforçada. Essa genial inovação - que podemos datar precisamente de Abril ou Maio de 1514, ou seja, antes do regresso de Francisco de Arruda (e que, bem vistas as coisas, talvez se lhe deva atribuir) -, apesar de restauros apressados terem em muitos pontos interrompido a cadeia contínua das perfurações, constitui ainda hoje o maior atractivo visual dos dois baluartes de Azamor.

Sobretudo o Baluarte do Raio, com os seus dois andares de casamatas no interior (os arranques das abóbadas ainda são visíveis) e 5 níveis sobrepostos de fogo, num total de 19 largas canhoneiras e 38 bombardeiras de tiro mergulhante - sem contarmos com as seteiras intervaladas e as abertas entre as ameias para fogo frontal -, constituía uma máquina de guerra absolutamente impressionante, como que uma fortaleza só por si. E o aspecto geral seria ainda mais vistoso do que possamos hoje imaginar, porque os Arrudas lhe imprimiram o seu cunho muito pessoal de decorativismo. De algum lugar ligado à área residencial (talvez o piso térreo do Baluarte de S. Cristóvão, hoje entulhado) veio o tambor de coluna que Paul Evin recolheu para o museu de Mazagão, tão próximo das de Évoramonte. As canhoneiras eram fechadas interiormente por postigos em madeira, de que se conserva um dos gonzos em forma de pináculo manuelino torso, decorado por cordão e meias bolas. E ainda pudemos ver em 1987 nos terraços dos dois baluartes maiores os fragmentos de 5 conjuntos de mísulas em calcáreo com igual decoração, que deviam

servir de suporte para paus de bandeiras. Ora, sabe-se através de documentos vários que um Lourenço Fernandes pintava em 1517 em Azamor 8 bandeiras grandes "com as armas" para o Castelo, 32 pequenas com cruces de Cristo, e mais 106 "para as estancias" ²²⁷. Se no cimo da torre de menagem de Arzila se içava o pendão da Ordem em dias de festa, aqui todo o adarve tremulava em cores diversas e desafiadoras...

Tal como Safim teve o seu ponto de apoio estratégico no Castelo de Aguz, Azamor teve o seu na baía de Mazagão, "o melhor porto do mundo" segundo o Duque de Bragança. No Verão de 1514 Diogo de Arruda erguia aí uma pequena fortaleza quadrada com pátio central e torreões ultrasemicirculares nos ângulos, dos quais o junto à entrada era coroado por bombardeiras de corpo triangular como as de Azamor (ainda visível em fotografias antigas, hoje substituído por um desastrado restauro). O edifício, que tinha casas em redor e fosso, seria mais tarde transformado por João de Castilho na famosa cisterna, mas mantém a sua estrutura de origem quase intacta. Trata-se de mais um exemplar da tipologia do forte costeiro tão comum nos tempos manuelinos, simplificada em Aguz, e levada aos últimos limites de complexidade no Castelo do Mar de Safim.

o Sul de Marrocos oferece-nos, pois, uma grande variedade de soluções de forte impacte plástico, como em nenhum outro lugar. Em todas elas é patente o estilo de fortificar dos Arrudas - de Diogo sobretudo -, cujas principais características poderemos

²²⁷ *Sources*, I, p. 704; S. Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses*, 3ª série, Lisboa, 1911, p. 36.

assim resumir: a fortificação é recolhida em altura e em volume e mais presa ao solo, com baluartes de maior superfície e ausência de torre de menagem; emprego sistemático do tiro mergulhante e de canhoneiras dispostas por vários níveis de modo a impedir qualquer aproximação (o que implica um tipo de guerra diferente do de cavalaria usado no Norte); preferência pelos torreões ultrasemicirculares - como se resultassem da projecção sobre o solo de um arco peraltado ou ultrapassado - tipicamente alentejanos, com jorramento em sapata muito pronunciada e sobreposição de níveis operacionais; recusa de elementos efémeros em madeira, tudo - das guaritas às mísulas e gonzos - sendo realizado em alvenaria de pedra e cal ou em calcário lavrado, como se petrificado; gosto pelas formas geométricas compactas; decorativismo.

Basta compararmos estes traços com uma realização quase contemporânea, como Arzila, para vermos, não o quanto mudou nesses 4 ou 5 anos, mas tudo aquilo que separa duas concepções diversas de fortificação. Ao contrário de Boytac, mais "gótico", os Arrudas desenvolvem uma defesa estática, com vários recintos sucessivos que podem ser isolados em caso de necessidade (em Azamor transpõem-se 4 portas até chegar ao pátio de armas do castelo) e baseada na concentração de forças nos baluartes, autênticos "bunkers" capazes de se autodefenderem em situação de perigo. Se falta a esta concepção o elemento de simbolismo que encontramos em Boytac, substituído pelo efeito psicológico de formas irradiando agressividade, ela não é, contudo, menos pré-moderna, no oposto mesmo do princípio do flanqueamento mútuo.

ágil e metódico, que conquistava então os centros mais evoluídos da Itália.

Uma linha evolutiva diferente, que se desvia dela e parece querer aproximar-se desta última, é a que emana dos Arrudas e representa a repercussão em território nacional das suas experiências marroquinas: a sua figura de proa parece ter sido (significativamente) o irmão mais novo, Francisco de Arruda. Na verdade, torna-se difícil destrinçar o que pertence a um e a outro; mas tudo indica que as opções mais conservadoras ou retrógradas são as de Diogo, enquanto aquelas que abrem caminho ao futuro são do segundo.

Esse critério deduz-se da primeira grande obra que Francisco realizou sozinho ao voltar de Azamor - a Torre de Belém -, mesmo que com base em desenhos anteriores (de Boytac ou de Garcia de Rezende, que sabemos os terem feito), em modelos tratadísticos italianos (de Francesco di Giorgio Martini?) ou em projectos deixados por Sansovino, como sugeriu Haupt. Pouco há a acrescentar ao que existe escrito sobre a *Torre de S. Vicente a par de Belém* ou *Baluarte do Restelo*, monumento emblemático não só da arquitectura militar como de toda a arte manuelina. Aí se conjugam influências as mais diversas e todo um conjunto de citações históricas, que nos revelam Francisco de Arruda como homem de cultura palaciana e curiosidades de humanista. Elas vão das torres medievais de Beja e Estremoz aos baluartes de Ourém, das exóticas coberturas de balcões em forma de tenda árabe ao minarete da Kutubía em Marráquexe, símbolo do poder marroquino (encimado pelas 3 bolas feitas, segundo a lenda, com o

ouro trazido da Andaluzia pelo imperador almorávida fundador da cidade) e evidente fonte de inspiração, como bem viu Reynaldo dos Santos, das cúpulas de gomos encimados por bolas. É esse tipo de interesses, denotando porventura uma melhor formação livresca, que afastam Francisco do irmão e moldam-lhe a personalidade artística.

Iniciada em Novembro de 1514 com empenhos de obra-prima (e só concluída em 1521), a Torre de Belém obedece no essencial à tipologia joanina da torre marítima com baluarte anexo, mas concede a este a primazia sobre aquele ao voltá-lo para o campo de tiro e calcular de modo inteligente o cruzamento dos ângulos de fogo de maneira a transformá-lo numa plataforma angular - o primeiro baluarte "moderno" que se fez em Portugal. Seria um equívoco se, iludidos pelos ornatos delicados e a aparência de jóia com que o encantador monumento hoje se nos apresenta, minimizássemos essa funcionalidade militar ou esquecéssemos o modo como o viam os contemporâneos, impressionados acima de tudo pela sua "instructura magnífica" (Damião de Góis) e pela "espantosa cousa para ver" que era a artilharia que exibía (Resende). Era, de facto, tão "fermosa" quão temível a olhos da época de transição²²⁸, e a própria decoração visa reforçar exteriormente esse efeito com os seus motivos bélicos: pontas de lança, chamas, pelouros.

Não há dúvida de se tratou de uma deliberada obra de vanguarda do ponto de vista militar, com canhoneiras

²²⁸ Ainda foi vista como "inexpugnável" e "assustadora" pelo abade de Claraval em 1532: Fr. Claude de Bronseval, Peregrinatio Hispanica, 1531-1533, Paris, 1970, pp.340-1.

(rectangulares como as de Portel) atirando rente à água em todas as direcções, o terraço para tiros grossos à distância, e as guaritas angulares concebidas de modo muito original como autênticos micro-cubelos, dotadas do dispositivo para tiro mergulhante inventado em Azamor - como se fossem uma redução em maquete do baluarte de S. Cristóvão -, permitindo um estudado flanqueamento mútuo. Esse carácter miniatural (que bem pode reflectir uma sugestão da "nau grande" fundeada a meio do rio que a torre vinha substituir, como aponta o feliz achado de substituir as ameias por hiperrealistas paveses de amurada de bordo...) está no extremo oposto do gigantismo típico de Diogo de Arruda, e marca o posicionamento da personalidade criadora de Francisco em face da do irmão: é a sua reinterpretação muito pessoal das concepções arrudianas expressas em Azamor. Mas muitos traços comuns subsistem, como o pendor decorativista, os jogos de escala com motivos heráldicos, ou a tendência para a "petrificação" dos elementos lígneos. As famosas varandas que tanta graça dão ao prospecto da torre, longe de reflectirem uma influência de Veneza como se tem pretendido (as varandas venezianas não são salientes), mais sugerem a passagem à pedra dos *palanques* ou balcões militares em madeira das torres de assalto medievais. O que mais reforça a ideia de que a Torre de Belém, sem sequência tipológica conhecida, representa, acima de tudo, um ponto de chegada.

Nada ilustra melhor a situação de impasse - mais que de verdadeira transição - a que estava condenada a arquitectura militar manuelina, do que esse facto, inexplicável em termos

formais, de depois de se ter atingido o ponto crucial da viragem para o baluarte esquinado, ser necessário aguardar 3 décadas para vê-lo retomar o seu processo em Portugal. Francisco de Arruda será cada vez mais solicitado pela faceta civil da arquitectura (atribui-se-lhe a Casa dos Bicos, em Lisboa) e por problemas de obras públicas já com uma clara componente de classicismo (aquedutos de Évora e Elvas), enquanto Diogo vem ocupar cargos de prestígio bem renumerados. Essa deslocação dos estímulos no final do reinado de D. Manuel pode explicar a estagnação - ou retrocesso, se em confronto com a Torre de Belém - patente em obras como o "Castelo Novo" de Évora, de 1518, onde se pode detectar a adesão de Diogo a propostas do irmão, como o formato das canhoneiras, e a regularidade do traçado (este talvez baseado num modelo italiano); e no Castelo de Torres Vedras (1519?), cujo paço dos alcaides é defendido por uma torre ultrasemicircular com a "estrutura telescópica" (P. Pereira) tipicamente arrudiana. O interessante castelo de Terena, no Alentejo, pode ser visto como um exemplo médio de fortificação fronteiriça desta fase.

Terá sido aqui decisivo o papel do Duque de Bragança D. Jaime (m. 1532), o conquistador de Azamor, que na década de 20 constrói em seus domínios duas fortalezas que marcam um considerável avanço sobre tudo quanto até então entre nós se fizera. O castelo artilheiro de Vila Viçosa, que ampliou um castelo dionisino na então faustosa corte ducal (já em 1537 designado por "castelo novo", tendo talvez se iniciado uns 15 anos antes), forma um quadrado de 70 metros na diagonal com apenas 2 torres cilíndricas colocadas em ângulos opostos, de 16 ms de diâmetro,

esquema que tanto na estrutura como nas dimensões aparece em desenhos de c. 1490 de Leonardo da Vinci. John Bury, que recentemente o estudou²²⁹, atribui-o ao arquitecto italiano Benedetto da Ravenna, então a trabalhar em Espanha. Mas, apesar do seu volume ser mais baixo e enterrado do que nenhum outro em Portugal (com paralelos na Rocca de Pésaro, em Itália) e de aparecerem traços tão avançados como o perfil parabólico do parapeito - já em merlões, não em ameias - e uma galeria contraminas na parede, o facto de a mesma planta encontrar-se em Aguz e em posteriores fortes portugueses do Oman e de Ceilão mostra que a influência leonardesca, se existiu, foi indirecta, e que deve tratar-se antes de uma precoce experiência de um dos Arrudas (presumivelmente Francisco, só ou em colaboração com Diogo) na promissora via do italianismo. O mesmo poder-se-á dizer do Castelo de Evoramonte (1513?)²³⁰, onde, de forma igualmente inesperada, ressoam ecos do castelo de Chambord iniciado em 1516 para o rei de França sobre ideias deixadas por Leonardo: tal como este, uma residência de caça fortificada em que 4 torreões cilíndricos projectam-se para fora de um espaço central em salão. O facto permanece inexplicável à luz dos nossos conhecimentos actuais, e pode ser mera coincidência: mas não sofre dúvida de que se trata de dois casos excepcionais, em que a capacidade inovadora de Francisco (que já em 1537 era proprietário de

²²⁹ J. B. Bury, "A Leonardo project realised in Portugal", The Burlington Magazine, August 1984, pp. 499-500.

²³⁰ Sobre este castelo ver P. Pereira, Evoramonte, Lisboa, 1990. É interessante notar que os herdeiros de Francisco de Arruda - entre os quais Miguel de Arruda - foram grandes proprietários na região até finais do século XVI (inf. do Dr. Afonso H. de Carvalho, da Univ. de Évora).

herdades em Evoramonte) conseguiu por um momento, graças a um conjunto de circunstâncias favoráveis, libertar-se das limitações com que se debatia, em sua acção rotineira, a arte dos Arrudas.

Vistas como um todo, parece-nos que as fortificações arrudianas ilustram, levado ao extremo limite possível, um dos traços mais essenciais do estilo manuelino: a optimização dos recursos tradicionais. Formas velhas são usadas com funções novas, a fim de colmatar as brechas de um sistema que se reconhece inviável mas para o qual não se vislumbra melhor alternativa. Talvez tenha concorrido para esse facto a fixação de D. Manuel (e, na hipótese que atrás deixamos, do próprio Diogo de Arruda) no tipo já ultrapassado da fortificação tardo-gótica mediterrânica que tinha o seu paradigma na cidadela da ilha de Rhodes, evacuada em 1523 antes da transferência dos cavaleiros para Malta. Em ambos os casos, a superioridade armamental na luta contra o Infiel levou a que - ao contrário da tendência que então se pesquisava na Itália Central - se confiasse mais no poder dos canhões do que nas subtilezas do desenho arquitectónico: o que fez com que essa arquitectura militar rapidamente se tornasse obsoleta e perdesse a vantagem no terreno, embora se impusesse (e se nos imponha ainda hoje) pelo seu sentido de grandiosidade e apuro estético.

Eram estreitos, de facto, os contactos de Portugal com a Ordem Militar de S. João do Hospital, nomeadamente através de ex-combatentes ou de famílias de prestigiados cavaleiros, como os Cunhas: já sob D. João II o estribeiro-mor Álvaro da Cunha, um dos

mais influentes conselheiros militares do rei, fora ao Mediterrâneo Oriental capitaneando a "nau grande" e chegou a ser nomeado para governar a Torre de Belém (Resende, cap. 147). Também lá foi em 1501 o conde-prior D. João de Meneses acompanhado de Tristão da Cunha, indo ambos depois ao socorro de Arzila. A comparação desta com Rodes era quase um lugar-comum - como tal a faz D. João III em carta a D. Miguel da Silva - a ponto de uma das primeiras propostas para a instalação dos cavaleiros expulsos de Rodes ter sido alguma das praças portuguesas do Estreito. Sabe-se, de resto, pelo testemunho do bispo do Algarve, que nas conversações mantidas com ele e com o conde Pedro Navarro em Tavira o rei D. Manuel *detreminou fazer Arzilla mais forte que Rodes, como fez*.

Tal como o baluarte de Auvergne construído em 1496 na muralha ocidental de Rodes pelo grão-mestre Pierre d'Aubusson - em que alguns quiseram ver primeiro o baluarte moderno - não passava, segundo John Hale, de uma barbacã especialmente reforçada, sem nada a ver com os revolucionários desenvolvimentos então a decorrer na Itália, a obra portuguesa em Marrocos correspondeu a uma paralela experiência sem futuro de adaptação da fortificação medieval aos desafios da pirobalística. Só quando o modelo de Rodes foi superado pelo exemplo italiano pôde o sistema ser repensado a partir da base e ser substituído como um todo.

É a história que se encarrega de demonstrar esse fracasso, com a crise irreparável das praças marroquinas e o seu subsequente abandono. Em alguns casos, como o de Saïm, chegou-se à situação

absurda de acabar de construir essas fortificações (em 1540) que tantos recursos e vidas tinham custado, para entregá-las no ano seguinte ao inimigo... Em 1541 cai Santa Cruz do Cabo Gué e evacua-se Safim e Azamor, em 1550 é a vez de Alcacer-Ceguer e Arzila.

Se a questão foi objecto de polémica e examinada de todos os pontos de vista, não podemos dizer que muito antes, no campo da arquitetura militar, não tivesse já sido dado o sinal de alarme. A viagem de inspecção às praças meridionais, que Diogo de Arruda logicamente deveria realizar, foi sendo protelada e suscitou críticas, o que significa que já se punha em dúvida a eficácia das suas concepções. O próprio D. João III parecia aderir a tal posição, ao propor em 1529 uma mudança profunda no modo de assegurar a continuidade da presença portuguesa em Marrocos. Apesar do empenho do Duque de Bragança em favor do velho mestre, quem faria essa campanha de inspecção, que se pretendia radicalmente inovadora, seria o capitão Duarte Coelho, *pesoa que amdou muyto tempo em Italia e em outras partes omde vio fortalezas e comcertos dellas*, e o architecto mais permeável às influências italianas que então existia em Portugal, João de Castilho; e não será por acaso que o ponto de encontro parece ter sido Évora, onde no ano anterior havia estado como embaixador dos Hospitalários um dos maiores engenheiros militares do tempo, o comendador Gabriel Tadino di Martinengo.

No mesmo momento em que o Garbe marroquino perde muito do seu atractivo para o poder real, o centro das decisões transferia-se, assim, para uma cidade interior tão próspera como

Évora. na rectaguarda da expansão mas aberta à Península e à Europa. É aí que a cultura dos novos tempos, que já vinha ganhando terreno no Norte e em Coimbra graças a alguns aristocratas e a comunidades mais ilustrados, vai conhecer a sua primeira formulação oficial coerente. A profunda crise da arquitectura militar manuelina e da transbordante autoconfiança da sociedade que a sustentava não foi estranha, como veremos, à passagem da tónica guerreira *moderna* a um civilismo *à antiga*, mais culto e mais humano; e não vão ser necessários muitos anos para que, sob a acção inovadora de mecenas privados e de reformadores religiosos, como os Meneses, os Lemos, D. Diogo de Sousa, Frei Brás de Braga, e sobretudo D. Miguel da Silva, os efeitos dessa grande transformação cultural se comecem a fazer sentir na encomenda régia.

Capítulo 3

A CONJUNTURA ANTIQUIZANTE DE ÉVORA

(1532 - 1537)

Em Junho de 1535 realizavam-se cortes gerais em Évora. Após o juramento do herdeiro D. Manuel, que ainda não havia completado os 3 anos de idade, os procuradores do Reino reuniam-se no domingo seguinte ao de Stº António no salão nobre do palácio real de S. Francisco, "nas varandas que atravessam do Paço contra o Laranjal". Pronunciou o discurso de abertura em nome do rei o Dr. Francisco de Melo, eborense de ilustre nascimento e grande cultura, e orador oficial muito do agrado do rei D. João III, que assistia à cerimónia acompanhado da Rainha do alto dum palanque em madeira montado num dos topos da sala. A resposta em nome do Reino foi feita pelo reitor da Universidade, Doutor Gonçalo Vaz, que adequadamente invocou Cícero e Demóstenes para manifestar a solenidade da ocasião.

Embora muito estudada na época como exemplo de retórica panegírica e já impressa pelo menos 2 vezes, a oração de Francisco de Melo está hoje esquecida : no entanto, ela constitui um documento do maior interesse para a história do humanismo português ¹, e

¹ Biblioteca Nacional de Paris, *Mss. Portugais* 62 (Ancien fonds, 10241), fls. 160-175: "Notícia das cortes que se fizerão em a cidade de Évora e juramento do principe D. Manoel em o anno de 1535". Utilizámos a versão da Biblioteca Nacional da Ajuda (Ms. 51-VI-25, fls. 182-184: "Oração que fez Francisco de Melo nas cortes que se fizerão na cidade d'Evora nas varamdas...") por ser mais antiga e fiel. Cópias posteriores, um tanto corruptas, na B.N.L. (*Cod.*

sobretudo contém o inesperado testemunho dum pensamento estético bem estruturado, reflectindo as doutrinas artísticas do Renascimento. Sem chegar a ser um manifesto das novas ideias, pois o seu objectivo era outro e limitava-se às circunstâncias do acto, ela contém uma manifestação clara do conhecimento e aceitação desse ideário, devendo ser lida e analisada como o texto em que pela primeira vez, tanto quanto sei, aparece formulado em Portugal o essencial das teorias renascentistas da arte.

A argumentação do orador processa-se em dois níveis : o do mundo natural, e o da sociedade ou "República", mediatizados pelo homem enquanto partícipe de ambos e imagem do seu criador. O sistema de solidariedades que constitui a natureza humana é homólogo do da realidade social, que, tal como aquela, compõe-se de "membros inferiores" (com lugar de destaque para os camponeses) e superiores (como os conselheiros régios) com os seus "braços" (oficiais de justiça e militares) e uma "cabeça" - o Rei - onde todos os "sentidos" se concentram e vigiam pelo bem comum. Ao assim estabelecer a relação entre o reino e o seu príncipe, é o panegírico de uma instituição que se faz : o elogio da monarquia paternalista portuguesa, na peculiar versão moderna de absolutismo que D. João III procurava instaurar, de que a convocação periódica de cortes e o juramento do herdeiro eram o pilar fundamental.

Já de si estas ideias representavam um corte com a teoria medieva da origem divina do poder real, ainda assumida por D.

Alcobacense, nº 297, antigo nº 475, fls. 30 v-32) e na Bibl. Pública de Évora (Cod. CIII/2-26, fls. 19 v-22). O texto foi publicado n' *O Panorama*, Lisboa, 1844, p. 372, e novamente por A. Moreira de Sá in André de Resende, *Oração de Sapiência (Oratio pro Rostris)*, Lisboa, 1956, pp. 154-7. [Doc. 17]

Manuel e defendida pelos teorizadores políticos manuelinos como Diogo Lopes Rebelo ². A imagem da sociedade como um corpo em que todos colaboram tem o seu *locus classicus* em São Paulo (*Epístola aos Romanos*, XII, 4), mas assume neste contexto um cariz inovador quase subversivo em relação às ideias medievais : já Georges Duby notou quão raramente ela aparece na Idade Média, "por demasiada repugnância talvez para com o corpóreo" ³.

É nessa valorização do mundo físico, invocado desde o início do discurso como emanção dum Deus demiurgo que (como o "supremo geómetra" do *Timeu*) tudo rege e ordena *por engenho, artifício, saber infalível e poder mui sublimado* , que reside a grande novidade do texto ao nível filosófico : reflexo duma visão platónica do cosmos, adquirida quer por via ficiniana, quer pela mais profunda leitura de Pico della Mirandola. Com efeito, Francisco de Melo não só não se contenta em deixar a tradição aristotélica - de que critica a teoria das 3 funções do Estado (*Política* , IV, 11) por esquecer a dimensão ética, que exemplifica com *o provimento de mantimentos em tempo de grande e geral carestia* - como termina a sua oração fazendo o elogio do ideal de Platão de um governo de *letrados ou amigos das letras* . Que não se tratava de mera alusão retórica, mostra-o o facto

² Diogo Lopes Rebelo, *Do Governo da República pelo Rei (De Republica Gubernanda per Regem)*, ed. A. Moreira de Sá, Lisboa, 1951, facs. da ed. de Paris, 1496. Segundo este teórico do absolutismo, capelão de D. Manuel, o rei recebia seu poder por escolha divina e não dependia do povo. O próprio Francisco de Melo ainda defendia essa ideia na sua oração inaugural das cortes de Torres Vedras, em 1525 (M. de Albuquerque, *O poder político no Renascimento português*, Lisboa, 1968, pp.60-63).

³ G. Duby, *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, Lisboa, 1982, p. 89.

desta situação ter sido consagrada na lei e tornado quase num tópico nos elogios a D. João III como protector dos estudos ⁴.

O fundamento teológico desta cosmovisão centrada no homem é, significativamente, procurado em Erasmo - então leitura corrente na corte portuguesa - não somente citando a *Epístola* de S. Tiago (I, 17), que Lutero condenara ⁵, mas indo buscar ao príncipe dos humanistas o conceito da solidariedade activa entre os membros de um mesmo corpo irrigado pelo amor. Esse *corpo místico* cuja cabeça é o Príncipe - expressão duas vezes usada - retoma a famosa fórmula do autor do *Enchiridion* (de que desde 1524 corria tradução espanhola, anualmente reeditada nos cinco anos seguintes), essa "grandiosa imagem" que Bataillon considerou o leitmotiv erasmista por excelência ⁶. A substituição da figura de Cristo pela do monarca surge como um jogo de conceitos que não só indicia um público familiarizado com essas imagens e com as subtilezas do pensamento erasmiano, como não deixaria de agradar às pretensões ideológicas de

⁴ O projecto político de D. João III (que explica o seu pragmático interesse no humanismo erasmiano) incluía a criação duma elite de intelectuais associada ao Estado, "una nuova figura della mediazione sociale. Appunto, dal soldado al letrado " (D. Bigalli, *Imagini del Principe. Ricerche su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento* Milão, 1985, p. 24). Bom exemplo disto é a carta régia de Setúbal, 18 de Maio de 1532, estipulando só poder ser capelão régio quem *for fidalguo ou letrado ao menos bacharel em teologia ou licenciado em canones feitos per cursos e exame em Universidade aprovadas e estudos gerais ... e alem das calydades acyma ditas seram gramaticos* (ANTT, Chanc.D.João III, Livro 18, fl. 50 v; cit. com erros por M.D. Beites Manso, "Évora, capital de Portugal. 1531-1537", tese Mestr. em Hist.,Fac. de Letras, Lisboa, 1990, p.232).

⁵ A invocação de Deus como *fonte perenal* (de que) *todas as perfeições do mundo manam* não é inocente como se poderá pensar: ao escolher este texto abominado pelos Luteranos, e cujas anotações por Erasmo haviam sido condenadas em 1531 pela Sorbonne, Francisco de Melo colocava-se no terreno do "irenismo" que era então a posição oficial da corte portuguesa (M Bataillon, *Erasmus y España*, pp. 416-7 e 520).

⁶ M. Bataillon, ob. cit., pp. 206-8, 350-1 e passim.

D. João III, a quem nos anos 40 Frei Diego Ximénez dedicava um *Enchiridion o Manual de doctrina christiana* (Lisboa, 1552) em que surge a mesma comparação ⁷.

O valor da oração de Francisco de Melo em 1535, no quadro das ideias político-filosóficas do Portugal do Renascimento, ressalta, pois, quando comparado com outras até então feitas em situações idênticas, até por ele próprio. Neoplatonismo e erasmismo assumidos sem reboços num discurso oficial diante o Rei e dos representantes da nação constituíam, só por si, sinal de tempos novos e duma profunda mudança no horizonte cultural do país sob o signo do humanismo. O facto é tanto mais notável - e interessante ao nosso tema - quanto nessa súplica do ideário joanino as ideias estéticas ocupam o lugar central. Há que reconhecê-lo, e tentar identificar as suas fontes, para nos apercebermos da amplitude da revolução cultural que se estava a processar.

A metáfora paulina-erasmiana do corpo humano como criatura divina não era apenas uma noção metafísica, mas uma imagem física tomada no seu sentido mais material, cuja convicção percorre e estrutura todo o texto. É bem o corpo concreto na sua carnalidade cuja grandeza Francisco de Melo celebra, fazendo-se eco da literatura sobre a *dignitas hominis* com que os humanistas italianos e a arte do Quattrocento haviam-no elevado a cânone de beleza e medida de todas as coisas no Universo. Ao enumerar com uma atenção de anatomista (ou de escultor) o *assento dos pes* , o *toro do corpo tam robusto e largo*, a *longura dos braços*, o *engenho e sutileza das mãos*,

⁷ ob. cit., pp. 540-2.

as luzernas dos principaes sentidos reunidos na cabeça, *compasso de tão desvairados membros*, ele tem em mente (ou diante dos olhos) uma gravura como as do *homo ad circulum* e do *homo ad quadratum* que ilustravam os tratados de architectura da época. Os "Meninos da Graça", que do alto da fachada eborense fazem erguer o olhar e parecem reger a ordem universal, constituem a materialização da crença na harmonia entre a perfeição dos corpos e a beleza do mundo expressa nesta oração.

O proémio (a frase inicial destinada a introduzir o tema e captar a atenção dos ouvintes) Francisco de Melo foi buscá-lo à poética clássica, trazendo-nos de imediato ao campo atraente da estética : *Sentença é mui antiga de todos os filósofos e sabedores aprovada que as artes e prudência humana trabalham em tudo imitar e arremedar as maravilhosas obras da natureza* . A afirmação seria banal se não se desse o caso de ao falar em "artes", ele não estar a usar a sua acepção aristotélica de artes liberais ou intelectuais, de acordo com o conceito enciclopédico medieval, mas sim aquilo que nós hoje designaríamos como tal, isto é, as artes mecânicas ou manuais que são apanágio do artista enquanto criador plástico, como a sua referência ao *engenho* e aos *artifícios mecânicos* mostra bem. Francisco de Melo parece inspirar-se no conhecido tratado de Diego de Sagredo, capelão toledano e artista amador, *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), o mais antigo livro de architectura renascentista impresso fora da Itália, que no parágrafo inicial da sua dedicatória ao arcebispo Fonseca (*Mucho se deve por cierto, illustrissimo señor, a nuestros mayores que los secretos y experiencias de natura que con mucho afan y trabajo alcançaron...*) repunha a velha teoria

da "mimesis" em chave neoplatónica.

Bastaria a importância concedida à visão vitruviana do homem e, concretamente, a Sagredo, para dar à oração de 1535 um lugar de relevo na história da arte portuguesa. Não se tratava propriamente de novidades : essas mesmas ideias haviam conquistado a Itália desde há um século e circulavam nos meios cultos da Península Ibérica por esses mesmos anos, como mostra, além do tratado que Sagredo redigiu no ambiente toledano após o seu regresso da Itália em 1522, o *Diálogo de la dignidad del hombre* (só publicado no final do século mas escrito cerca de 1530) da autoria de Fernán Perez de Oliva, reitor da Universidade de Salamanca também chegado de terras transalpinas. O que é original, e de um significado difícil de exagerar, é que o Doutor Francisco de Melo ousasse colocá-las no centro da sua reflexão política e tenha julgado apropriado expô-las na mais alta solenidade pública, conferindo-lhes assim um cunho de voz oficial e não de mera opinião pessoal.

Ainda mais : não contente em fazer da metáfora artística (ou escultórica) do corpo o referencial de uma nova visão do mundo e do homem, ele desenvolve-a, indo buscar a inspiração ao tratadista italiano que mais longe a havia levado, o florentino L. B. Alberti. Não admira que assim fosse, pois tanto o texto de Vitrúvio como o de Sagredo eram sobretudo preceituários técnicos para uso dos clientes e artistas, sem o escopo filosófico pretendido; enquanto Alberti apresentara o seu *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485) como um Vitrúvio dos tempos modernos, escrito num latim elegante e seguindo um plano admiravelmente sistemático, em que adoptava perante a arte a rigorosa postura ética e política que convinha ao caso

português. Francisco de Melo leu-o com a penetração bastante para captar a estrutura da obra e saber tirar partido dos seus conceitos fundamentais.

Parece-nos, com efeito, difícil negar que a oração de 1535 deve muito ao pensamento albertiano, em particular ao seu postulado de base do edifício como corpo; e que o seu "exórdio" (o começo da *narratio*, em que apresenta os temas essenciais a serem tratados) é, mesmo, uma suma à maneira escolástica das grandes linhas do *De Re Aedificatoria* . Após justificar-se perante o auditório com a evocação do Deus-demiurgo, autor das *maravilhosas obras da natureza* , enumera as 3 formas de harmonia em que reside a perfeição do Universo. Ora, essa frase trimembre corresponde ponto por ponto com a conhecida "tripartição aristotélica" ⁸ que Vitrúvio adoptou por base de sua teoria implícita da architectura, ao analisá-la segundo a função (*utilitas*), a solidez (*firmitas*) e a beleza (*venustas*), categorias elevadas por Alberti a operadores lógicos fundamentais de toda a construção do tratado. Enunciando-as como premissas do seu discurso, Francisco de Melo resumia o que de mais profundo até então fora escrito pela estética do Renascimento.

⁸ Seguimos a terminologia empregada por F. Choay, *La Règle et le Modèle*, Paris, 1980, p. 101, que vê a sua primeira formulação na *Poética* de Aristóteles, embora fosse talvez historicamente mais correcto designá-la por tríade vitruviana, por ser sem dúvida ao *De Architectura* que Alberti a foi buscar. Sobre este, usámos as traduções comentadas de G. Orlandi com coment. de P. Portoghesi (Il Polifilo, Milão, 1966) e de J. Rikwert (MIT, Cambridge, 1988); e, na interminável bibliografia, vejamos J. Gadol, *Leon Battista Alberti, Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago, 1969, e M. Jarzombek, *On Leon Battista Alberti, His Literary and Artistic Theory*, Cambridge, Mass., 1989.

- variedade sem desordem : a *varietas* ocupa um lugar fundamental na teorização albertiana ⁹ enquanto polaridade oposta à unidade, do equilíbrio das duas nascendo o bom uso e a comodidade do utente (*commoditas* , termo que Alberti prefere ao vitruviano *utilitas*, semanticamente menos rico). Por analogia com a música, designa a diversidade de linhas e de ângulos "em função da utilidade" (*ad usum*) convenientemente dispostos de modo a não criar espaços disformes, como "um monstro com os ombros ou flancos desproporcionados" (Livro I, cap. 10), para o que deverá reger-se pelas proporções e pela tradição "conforme ao uso e à prática" (*prout ferat usus atque commoditas*). É interessante que ao retornar no final do seu tratado a questões gerais de estética, a propósito da decoração dos edifícios privados, Alberti identifique a correcta variedade, enquanto expressão do estatuto do dono da casa, com a teoria das ordens (IX, 5) : o que aponta à hierarquização como factor de harmonia social, e pode explicar que Francisco de Melo ponha como noção correlata da *variedade* a *desordem* .

- suficiência sem defeito : trata-se de tudo aquilo que basta para satisfazer as necessidades básicas dos indivíduos, isto é, a *necessitas* (termo que engloba, por metonímia, os de *firmitas* ou *soliditas* usados por Vitruvius) ou lógica formal da edificação, que constitui um dos esteios sobre que se apoia a teoria estética de Alberti (II, 3). A falta, ou *defeito* , de qualquer um desses requisitos significaria pôr em questão as aspirações de segurança

⁹ Cfr. Orlandi, ed. cit., pp. 56 e 68; e M. Gosebruch, "Varietas" bei L. B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissance begriff", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XX, 1957, pp. 229-238.

contra as intempéries ou perigos e de manutenção física próprias da natureza humana, e portanto a própria vida em sociedade. Se Alberti, como é lógico num tratado de arquitectura, sublinha a necessidade de abrigo material como o "princípio de estruturação do espaço humano"¹⁰, Francisco de Melo concede especial atenção aos problemas de abastecimento em caso de calamidades públicas, no que é sem dúvida um eco das graves crises vividas após o terramoto de 1531 e um elogio a Évora pelo aqueduto então em construção.

- e conformidade sem repugnância : nível estético por excelência, e como tal sempre o último da tríade a ser citado, consiste na *venustas* ou qualidade que possuem certos seres de nos agradar ou atrair, por oposição àqueles que repugnam. Esse nível do deleite estético conduziu Alberti a compor quase que um tratado à parte (Livros VI a X) em que apresenta a sua famosa definição da Beleza como *concinnitas* - que Melo traduziu, com perfeito entendimento da palavra, por "conformidade". O termo latino não era novo, e já fora mesmo usado por Alberti em outros escritos, mas sem sentido preciso. Procedente da retórica antiga (surge no *Orator* de Cícero, mas também em Quintiliano e Séneca), designava a musicalidade e doçura derivadas da particular estrutura fonética de certas palavras; Alberti fez dele uma categoria, assimilando-a aos conceitos de *symmetria* e de *unitas* , tal como expostos por Vitrúvio e Santo Agostinho (*De Vera Religione* , VI, 32), e agregando-lhes as noções pitagóricas de "harmonia" desenvolvidas pelos tratadistas musicais do Renascimento. Na sua clássica definição (VI, 2 e IX, 5).

¹⁰ Dedicar-lhe todo o Livro III: cfr. F. Choay, *ob. cit.*, p. 98.

consiste numa "correlação (*certa ratione*) ou acordo (*concinnitas*) entre todas as partes de modo tal que nada possa ser acrescentado, diminuído ou modificado" sem prejuízo do efeito final. É, pois, uma qualidade da estrutura, parte integrante do objecto belo por natureza ou da obra de arte enquanto um todo coerente : um ideal de beleza que os neoplatónicos florentinos irão adoptar ¹¹.

É esse - o "mais expressivo termo" de Alberti (Burckhardt, *The Architecture of Italian Renaissance*, p. 31) que Panofsky considera "o "conceito central da estética do Renascimento" (*Renaissance and renaissances in Western art*, p. 26) - que Francisco de Melo põe em evidência no seu discurso de 1535 ao falar na *conformidade* entre as partes da natureza e os membros do corpo humano; e que, após ter introduzido a metáfora erasmiana do "corpo místico", desenvolve em sentido moral retomando a tríade albertiana sob os termos de *ordem, diligência e concórdia*, que devem regular o corpo da sociedade. Beleza artística e justiça social conjugam-se, assim, numa fórmula única, baseada na imitação dos princípios numéricos que regulam a natureza - o que não deixaria de constituir um aliciente para o matemático que era Francisco de Melo. O seu antropomorfismo moralizado acaba, pois, por resolver-se num conjunto de "leis" racionais que tanto regem o bem comum (a legislação emanada do Príncipe) como a perfeição das obras (as teorias artísticas das

¹¹ Marsílio Ficino, p. ex., na sua *Theologia Platonica* (1482), II, 9: cfr. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, p. 301. Sobre o conceito ver R. Tavernor, *Concinnitas in the Architectural Theory and Practice of L. B. Alberti*, Cambridge, 1985, e L. Vagnetti, "Concinnitas : Riflessioni sul significato di un termine Albertiano", *Studi e documenti di architettura*, 2, 1973, pp. 139-161. Segundo Orlandi, a palavra moderna que melhor traduziria essa ideia é "organicidade" (ob.cit., p. 447; Choay, ob. cit., p. 116).

proporções, das ordens e da perspectiva), num naturalismo objectivo e absoluto a que não é estranha a influência de Aristóteles e o peso da tradição escolástica medieval.

Estas ideias elucidam-nos sobre a atmosfera intelectual que se respirava na Évora dos primeiros anos da década de 30, e comprovam a fortuna que aí conheceu Alberti, um facto de que a historiografia suspeitava mas até agora não tinha podido verificar. Relaciona-se com este fenómeno, a nosso ver, um conceito que tem então breve curso na cultura portuguesa, e para o qual não encontro paralelo noutras épocas. É o que se exprime pelo termo de *músico*, entendido não no seu sentido actual, como é evidente, nem sequer no de homem dado às Musas ou ao culto das artes, mas como o que manifesta nos seus actos, gostos e maneira de ser, na sua própria aparência, a equilibrada perfeição "musical" que rege o mundo. Era um tipo humano representando um ideal de vida baseado na harmonia entre a alma do mundo, a sociedade e a pessoa, influenciado sem dúvida pelas noções cosmográficas sobre a "música das esferas" (de que já se ocupa D. João de Castro no seu *Tratado da Esfera*), mas que só amadurece sob a acção das ideias neoplatónicas desde o final do reinado de D. Manuel. Já em 1522 Duarte de Resende, parente de Garcia e André e amigo de João de Barros, usava os ócios de feitor na fortaleza de Ternate, nas longínquas ilhas Molucas (Filipinas), para traduzir o "Sonho de Cipião", um dos mais claros testemunhos do neopitagorismo romano, que faria publicar no

regresso, em 1531 ¹²; e no seu Panegírico pronunciado dois anos depois em Évora, João de Barros qualifica D. João III como "músico". Mas é Francisco de Holanda, educado em pleno nesse ambiente, quem mais utiliza o conceito, cunhando mesmo o seu oposto *desmúsico* (decerto um modismo culto corrente na linguagem oral da corte) para designar o homem imperfeito ou "desarmonioso", de desagradável aparência física e alma inquieta.

Francisco de Melo não estava, pois, desacompanhado: ele tinha um público atento e capaz de compreender bem as suas alusões. Documento capital para a história da arte pelo que revela sobre a difusão de Alberti e como testemunho do papel essencial que coube à arte no processo renascentista - não a reboque do Humanismo mas como factor autónomo influenciando o próprio pensamento político -, a "oração" de 1535 reflecte bem o clima muito especial que se vivia em Évora nesse momento privilegiado do início do Renascimento.

¹² Duarte de Resende, *Marco Tullio Cicerom De Amicicia, Paradoxas e Sonho de Cipião*, Germão Galharde, Coimbra, 1531 (ed. M.L. Carvalhão Buescu, Lisboa, 1982).

I - "EBURA COLONIA ROMANA"

Desde o final da Idade Média, a cidade de Évora, que ao longo do período medievo vivera uma existência pacata à sombra de sua catedral, começa a desenvolver-se rapidamente, a ponto de se tornar a segunda povoação do Reino ¹³. As razões para esse surto de crescimento prendiam-se sobretudo ao papel que a cidade e o seu rico hinterland agrícola desempenharam no processo dos Descobrimientos : uma produção cerealífera largamente excedentária devido à escassa densidade populacional servia para abastecer Lisboa e as

¹³ M. A. Beirante, *Évora na Idade Média*, diss. de Doutoramento em Hist., U.N.L., 1988; B. Vasconcelos e Sousa, *A propriedade das albergarias de Évora nos finais da Idade Média*, UNL, 1989; e A. H. Oliveira Marques, Iria Gonçalves e A. A. Andrade, *Atlas de Cidades Medievais Portuguesas*, Lisboa, 1990. Ver também G. Pereira, *Documentos históricos da cidade de Évora*, I-III, Évora, 1885-91, *Estudos Eborenses*, 2 vols. (1884-93), 2ª ed., Évora, 1947-48, e *Estudos Diversos*, 3 vols., Coimbra, 1934.

fábricas de *biscoito* para as armadas, tendo até alguns eborenses tido papel de relevo na epopeia expansionista ¹⁴.

Ao mesmo tempo, as campanhas militares contra Castela lhe conferiam uma posição estratégica de primeira ordem, a meio caminho entre o litoral e a fronteira. Tornou-se, assim, um dos lugares predilectos do rei D. João II, que aí estadeou longamente, com o ponto alto nos festejos do casamento do príncipe D. Afonso em 1470; embora fosse-o menos de D. Manuel, duque de Beja ¹⁵. Também aqui fiel à política de regresso às grandes linhas traçadas pelo seu antecessor, D. João III irá privilegiar a capital alentejana com o favor régio.

Dentre a extensa série de cartas de foral manuelinas passadas nas primeiras duas décadas do século XVI, que estudou a nossa muito saudosa colega Ana Maria Alves ¹⁶, faz figura de excepção a referente a Évora, dada em 3 vias por D. Manuel a 1 de Setembro de 1501, de que se guarda um exemplar na Câmara Municipal. Em desenho atribuível a Duarte de Armas, ela apresenta no anterrosto o pormenorizado "retrato" da cidade, sobre o qual paira no céu uma cartela com o nome que a identifica : *Ebvra Colonia Romana* . O facto de em data tão precoce ostentar-se a imagem da cidade a fim de reivindicar-lhe - aliás erradamente - a condição de "colónia" de

¹⁴ J. Veríssimo Serrão, "Évora e eborenses na expansão ultramarina", *A Cidade de Évora* (que abreviaremos em *Cid. Ev.*), 59, 1976, pp. 1-22.

¹⁵ Merece ser notado que a maior parte das construções manuelinas de Évora, talvez com excepção do Castelo Novo, ou foram a continuação de obras iniciadas no reinado anterior, ou deveram-se à poderosa aristocracia local. Para um panorama geral da interacção de sensibilidades na época ver A. Nobre de Gusmão, *Evora Manuelina*, C.M. Évora, 1989.

¹⁶ A.M. Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, 1985. Para este caso, ver Marcelo Caetano, "Os forais de Évora", *Boletim Cultural da Junta Distrital de Évora*, nº 8, Évora, 1967.

Roma ¹⁷ constitui caso único no panorama nacional. A razão talvez residisse no facto de Évora ser, com Braga e quase tanto quanto Mérida, a povoação com maior número de ruínas romanas visíveis. Esse convívio quotidiano com o antigo não poderia deixar de criar uma especial familiaridade e consciência do seu passado, assim surgindo naturalmente o sentido do valor dessas *antigalhas* e o interesse em as proteger e exhibir. É tal orgulho de um passado único que transparece no foral de 1501.

O uso do antigo

Tanto quanto a atmosfera antiga que aí se respirava, emanada das ruínas imponentes do edifício no alto da acrópole ¹⁸, dos troços em pedra lavrada na base da Cerca Velha, dos vestígios - mármore, inscrições, moedas - que por ali apareciam ou nos arredores (nas ruínas da Tourega, por exemplo), foi o desenvolvimento cultural que a cidade conheceu em finais do século XV que levou-a à elaboração do mito de haver sido uma grande metrópole no tempo dos *antigos*.

¹⁷ Segundo a *Naturalis Historia* de Plínio (já publ. em Parma, 1476, e Roma, 1492), Ebora Liberalitas Júlia era município de direito latino, sendo Pax Júlia (Beja) e Scálabis Presidium Julium (Santarém) as únicas colónias existentes no "convento pacense" (cfr. Garcia y Bellido, *La España del siglo Primero de Nuestra Era*, 2ª ed., Madrid, 1976, p. 143). Houve, pois, confusão com Beja - erro já denunciado por André de Resende na sua *Historia da Antiguidade da Cidade Évora* (Évora, 1553, caps. 4 a 6).

¹⁸ Usado como torre do castelo e como açougue, André de Resende identificou-o como sendo um pórtico romano: ob. cit., p. 17 (cito pela ed. de J. Pereira Tavares, *André de Resende - Obras Portuguesas*, Sá da Costa, 1963). É com o Padre Manuel Fialho, no séc. XVII, que surge a designação de "Templo de Diana".

Romãos e a pretender usurpar a Beja o estatuto de colónia tornando-se "uma imagem da cidade de Roma" ¹⁹.

Se não faltam exemplos ao longo de toda a Idade Média de reutilização intencional de materiais antigos, estes eram, porém, vistos como os restos dum paganismo esmagado pela vitória do Cristianismo, isto é, como presas dum saque simbolizando a própria grandeza do vencedor, numa sequência temporal legitimadora do presente. Ao contrário, colocá-los num contexto positivo valorizando a sua forma material por si, era reconhecê-los como fragmentos de um mundo diferente e passado, envoltos na aura que lhes advinha da dignidade dessa própria grandeza - num processo de colagem que não podemos deixar de aproximar dos "plágios" por citações dos autores do pré-humanismo tardo-medieval, como Zurara ²⁰. Testemunhando o brotar de uma consciência histórica que reconhece o valor de modelo, a "autoridade", desses despojos ²¹, é uma atitude de respeito e admiração para com o antigo - condição necessária para a eclosão do Renascimento - que vemos surgir no culto ambiente da Évora de finais da Idade Média.

Tendo daí partido após as cortes de 1475 com destino a Plasencia onde ia consorciar-se com a "Beltraneja", provocando o início da

¹⁹ André de Resende, ob. cit., p. 22. É revelador que ele, reconhecendo que Évora era município e a capital Beja uma colónia, se esforçasse por diminuir esta categoria e sobreelevar aquela, como mais livre e isenta do pagamento de tributo a Roma.

²⁰ Para a visão histórica do cronista e seu método de pseudo-citações ver J. de Carvalho "Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara", *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Séc. XV*, Coimbra, 1954 (agora em *Obras Completas*, II, Lisboa, 1988, pp. 185-340).

²¹ Ph. P. Bober e R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculptures*, Oxford, 1986; R. Brilliant, "I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re", *Prospettiva*, 31, Florença, 1982.

guerra contra os Reis Católicos que iria terminar em Toro, ao saber D. Afonso V que as tropas do Duque de Villahermosa começavam a destruir a ponte romana de Alcântara a fim de cortar-lhe a passagem mandou pedir que não o fizessem, pois rodearia a zona para o evitar, porque *no quería el reino de Castilla con aquel edificio menos* no dizer de um autor espanhol do tempo ²². O gesto de apreço do rei-cavaleiro para com o edifício romano é tanto mais enaltecendor quanto contrasta com o de épocas mais recentes em que, pelas mesmas razões estratégicas, a sua destruição esteve projectada, como na Guerra da Restauração ²³ ou na guerra anti-napoleónica, em que os Ingleses chegaram a demolir um arco em 1809.

O património da antiga arte pagã assume, assim, um estatuto de *exemplum* numa hierarquia já pré-renascentista de valores, denotando riqueza decorativa e o prestígio social a ela associado ao surgir a antiguidade como "citação" e objecto de admiração. Outro episódio sintomático da mesma atitude é o pedido dirigido em Agosto de 1467 pelo mesmo rei D. Afonso V à câmara de Évora, para dar ao fidalgo de sua casa Soeiro Mendes *duas pedras que estão nos açougues dessa cidade pera huns antipeitos de huas janellas que fazem as suas casas ... porque as ditas pedras aproveitam pouco donde estão e em as ditas casas faram muyto, e ainda he nobreza as cidades averem em ellas boas casas como as do dito Sueiro Mendes*

²² O episódio, ignorado pelos cronistas portugueses, é narrado por M. de Surrez y Aragón, "Discurso de Medallas y Antigüedades", citado por J. Liz Guiral, *El Puente de Alcantara: Arqueologia e Historia*, Madrid, 1988, pp. 36-37.

²³ A. Mesquita de Figueiredo, *Nótulas de Arqueologia e História - A Ponte Romana de Alcântara sobre o Tejo*, Lisboa, 1951. (Devo esta informação à gentileza do Sr. Prof. Bairrão Oleiro.)

²⁴. O alcance deste curiosíssimo pedido revela-se em toda a sua extensão se tivermos presente que os "açougues" eram nada menos que o Templo Romano, transformado em torre ameada do Castelo Velho e utilizada como talho municipal desde o século XV até 1836 ²⁵, mas com o pódio e colunas bem visíveis, como atestam gravuras antigas. As "2 pedras" com que o cavaleiro pretendia adornar as janelas do seu palácio deviam, pois, ser fragmentos do entablamento coríntio (entretanto desaparecido) metidos no exterior do edifício, pois o Rei vai a ponto de recomendar que o mestre das obras da cidade *terá cuidado de as tirar donde estão seguramente e çarar os buracos de pedra e cal em tall maneira que nom faça perjuizo às paredes dos ditos açougues* . A reinserção das peças romanas num novo contexto, além de muito cautelosa, visava dar-lhes um destaque que ali não tinham e contribuir para o embelezamento das casas e, portanto, o maior lustre da cidade, num tipo de reutilização que podemos chamar de "exibitiva".

Soeiro Mendes de Évora era um conhecido cavaleiro que se havia distinguido na conquista de Alcácer-Ceguer (1458) e na ocupação da costa africana, tendo em 1461 dirigido a construção do castelo-feitoria na ilha de Arguim, na Mauritânia, em recompensa do que foi nomeado seu alcaide-mor em 1464, com a tença de 12 escravos em cada ano ou o seu equivalente em ouro ²⁶. É assaz instrutiva essa inesperada ligação entre um dos próceres da expansão comercial no

²⁴ F. Sousa Viterbo, *Dicionário...* , I, p. 307.

²⁵ T. Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*, I, 1966, p. 18.

²⁶ Factos referidos por Duarte Pacheco Pereira (*Esmeraldo de Situ Orbis*) e João de Barros (*Décadas*) e confirmados pela sua carta de nomeação existente no ANTT: ver Th. Monod, *L'île d'Arguim (Mauritanie), Essai historique*, Lisboa, 1983. pp. 19-20.

ultramar e a valorização dos testemunhos romanos na sua terra natal, uma relação que encontraremos mais do que uma vez nos primórdios do Renascimento português e que confirma a plurivalência de sentidos que podiam assumir os despojos clássicos. Aos níveis semânticos que têm sido apontados a respeito do emprego de mármores romanos em igrejas medievais ²⁷ junta-se um outro, o da consciência do valor do antigo como referência (por imitação ou por emulação, não o sabemos) aos feitos heróicos dos capitães de Roma pelos seus dignos herdeiros em Africa, os Portugueses.

Que não se tratou de caso único, mostra-o a inscrição que *está inda agora em casa do capitão dos ginetes por peitoril de uma janela* no dizer de André de Resende ²⁸, testemunhando a importância social que se atribuía ao uso desses fragmentos marmóreos inscritos ou esculpidos nas habitações de porte; pois a casa de Soeiro Mendes devia ser a que pertenceu mais tarde a João Mendes de Oliveira, onde em 1490 pousava D. João II, "pollas muytas e grandes obras que nos paços então se fazião" (Garcia de Resende, *Crónica*, cap. 113). Ao mesmo movimento pré-humanístico de recuperação do passado local poder-se-ão ligar as tentativas por parte de D. Jorge de Melo, bispo de Egitânia (Guarda), de fundar antes de 1518 um mosteiro para sua residência por cima das ruínas da "Ammaia" romana (Aramenha),

²⁷ Cfr. *Memoria dell'antico nell'arte italiana* , 3 vols., Turim, 1986.

²⁸ Ob. cit., pp. 11 e 27. O capitão dos ginetes era D. João de Mascarenhas, filho do que em 1483 recebera pela 1ª vez esse cargo, D. Fernão Martins de Mascarenhas (fal. 1501), decerto o construtor da casa. A epígrafe, considerada de autenticidade duvidosa por Hubner, é hoje rejeitada como forjada por André de Resende (J. d'Encarnação, *Inscrições Romanas do Conventus Pacensis*, Coimbra, 1984, I, p. 442), o que à vista daquele facto não parece possível. Sobre a casa, refeita no séc. XVII, ver *Inventário*, I, p. 114.

ao pé de Marvão - que ele identificaria com a antiga Medúbriga - só não o fazendo devido ao parecer contrário dos astrólogos ²⁹.

Esses precoces sintomas de recuperação renascentista no ambiente eborense, temporariamente cancelados pela euforia manuelina, só vêm a expandir-se sob D. João III com a cristalização do mito de Évora como capital regional romana, em que, através dum conjunto de tradições tecidas em redor das figuras de Viriato, Sertório e Giraldo Sem-Pavor, vir-se-ia a fundamentar um projecto político para a cidade enobrecendo-lhe as origens por uma genealogia lendária que fazia reatar o presente com o seu passado de glória ³⁰. Tem-se querido responsabilizar por essas invenções o próprio André de Resende, criando-lhe mesmo uma reputação de falsário, o que é duplamente injusto : os critérios de verdade histórica da época não eram os mesmos da ciência moderna (sendo, por exemplo, aceitável que uma inscrição pouco clara fosse recopiada e o original deitado fora ou que as letras fossem avivadas segundo leituras naturalmente muito subjectivas...); e o *corpus* lendário já existia em forma larvar muito antes da vinda de Resende para Évora, em 1533, como indicam sem margem para dúvidas a ilustração do foral de 1501 ou a oração pronunciada, diante de um "arco triunfal" erguido na Porta de Avis, em Novembro de 1490, por Cataldo Sículo quando da entrada da princesa Isabel que vinha consorciar-se com o príncipe D. Afonso. Como preceptor do bastardo régio D. Jorge, esse humanista italiano

²⁹ Cit. por J. Rodrigues e P. Pereira, *Portalegre*, Lisboa, 1988, p. 34.

³⁰ Para o mesmo processo em outras regiões da Europa, como sintoma de absorção do Humanismo, ver F. L. Borchardt, *German Antiquity in Renaissance Myth*, Baltimore, 1971, e R. B. Tate, "Mythology in Spanish historiography", *Hispanic Review*, XXII, 1954.

habitara por uns dois anos na cidade, à qual chamava *antiquissima nobilissimaque urbs* , comparando D. João II a Alexandre e César ³¹.

É no grupo de letrados que compunha o cabido da Sé, com a sua biblioteca considerada uma das mais ricas do país, que devemos procurar as origens do mito. Esses clérigos cultos e refinados, que haviam assistido ao breve momento de apogeu da urbe durante as festas de 1490, estavam mais interessados que ninguém na sua promoção, origem segura de ricas prebendas, não hesitando para isso em provê-la de um *cursus honorum* plausível e atraente a fim de atrair a atenção do monarca. É nesse bem intencionado esforço de enobrecer o passado da cidade que devemos enquadrar o aparecimento da pertinaz ligação de Évora com Sertório - que não possui a menor base histórica, até porque as operações do líder ibérico contra os Romanos tiveram por teatro o outro extremo da Meseta -, já existente no final do século XV. Ao abrirem-se alicerces na igreja dos Loios apareceu em 1495 uma inscrição romana, que foi lida como a sepultura de Sertório (P. António Franco, p. 30).

A figura de proa foi, sem dúvida, o próprio bispo D. Afonso de Portugal (1485-1522), um dos mais ilustres prelados eborenses de todos os tempos, a merecer um estudo que ainda não teve. Filho natural do Conde de Ourém - que vimos ter sido o introdutor das primícias do Renascimento entre nós em pleno século XV -, pretendente frustrado ao ducado de Bragança que D. João II forçou a seguir a carreira religiosa depois de ter já 3 filhos bastardos, viria a

³¹ M. M. Brandão G. da Silva e A. Costa Ramalho, *Catálogo Parísio Século, Duas Orações*, Coimbra, 1974, pp. 47-69.

tornar-se o tronco da célebre estirpe dos Vimioso ³². Era ele próprio "pessoa singular, de muitas letras e autoridade, e gram senhor" (Resende), com estudos feitos em Salamanca, tendo juntado ao amor pelas letras latinas herdado do pai o gosto das antiguidades e do coleccionismo do avô.

Cabe-lhe a honra indisputada de ter sido o autor, além de um *Tractatus perutilis De indulgentiis*, de uma das primeiras obras escritas e talvez a primeira que foi publicada na Europa sobre Numismática : o *De nummismate tractatus* (s/l.n.d., mas impresso em Sevilha cerca de 1505), de que se conserva na Biblioteca de D. Manuel II em Vila Viçosa o único exemplar conhecido ³³. Isto torna provável que ele fosse não somente coleccionador de moedas e medalhas antigas - tal como o seu distante sucessor Cenáculo - mas também de epigrafia latina, pois que a D. Afonso de Portugal deve-se fazer remontar o primeiro núcleo dos museus lapidares constituídos nas suas quintas da Sempre-Noiva e de Valverde, nos arredores de Évora, com inscrições por vezes trazidas de longe ³⁴.

³² A. C. de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Provas*, tomo V, pp. 630-1; Garcia de Resende, *Crónica de D. João II*, cap. 56.

³³ R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Londres, 1988, p. 175, cita esta obrinha entre as do 1º tipo da numismática renascentista, dedicada sobretudo à crematística, sendo anterior ao *De Asse* de Budé (Paris, 1515). Sobre ela ver P.Batalha Reis, "O primeiro tratado de Numismática impresso em Portugal", *Numisma*, III, Madrid, 1953, pp. 103-111; F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, 1966, pp. 12-13 e 163; e Luís de Matos, "Ehora Humanistica, 1490-1550", *Cid.Ev.*, 33, 1976, pp. 5-21 (nota 27).

³⁴ A dedicatória da Colónia Escalabitana a L. Cornélio Boco parece provir de Alcácer do Sal (F. Bandeira Ferreira, "A inscrição lusitano-romana da Quinta da Sempre-Noiva (Arraiolos) e o problema dos Cornélii Bocchi", *O Arqueólogo Português*, III, 1956, pp. 37-105. Estas colecções dispersaram-se e a sua criação anda atribuída ao 1º Conde de Vimioso e ao Cardeal-Infante D. Afonso respectivamente (*Inventário*, pp. 347 e 368), esquecendo o seu antecessor comum e confundindo os nomes dos dois bispos.

O seu ascendente na corte e o facto de haver dedicado a D. Manuel o *De Nummismate* permite, por outro lado, pensar que ele tenha tido papel no interesse do rei por essas matérias, tal como se reflecte na recolha de inscrições romanas de Conímbriga na igreja de Condeixa-a-Velha e na encomenda ao humanista florentino Francesco Albertini do opúsculo *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentiae civitatis* (Roma, 1510), um guia de bolso das atracções dessas cidades ³⁵. Decididamente inclinado para um gosto "moderno", D. Manuel não desdenhava os primores da arte italiana, como mostram as encomendas para o Mosteiro de Belém; mas não a ponto de aceitar o convite para o padroado da igreja de S. Giovanni a Carbonara em Nápoles, que caberia a Espanha ³⁶. Mal conhecido e pior estudado, coube sem duvida a D. Afonso de Portugal um papel relevante na prática dos ideais do Renascimento e na preparação do terreno em que iria frutificar o mito da Évora romana.

Mas as inclinações humanísticas do bispo de Évora estavam naturalmente limitadas pelas condições da época e do meio em que viveu. Quer como melómano, em que fundou o Colégio dos Meninos de Coro da Sé (actual edifício da Biblioteca Pública) e fez de Évora o

³⁵ Sobre Albertini ver *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, 1960, s.v.; R. Weiss, ob. cit., pp. 84-86; e J. Schlosser, *La Literatura Artística*, ed. Bonet Correa, Madrid, 1976.

³⁶ Em 1514 o prior do mosteiro de S. João em Carbonara, em Nápoles, dirigiu uma carta a D. Manuel solicitando o seu patrocínio para as obras, acompanhada da oferta dum livro iluminado por João Marco Cínico, por sugestão do capelão régio Gonçalo de Miranda, que encontrara em Santiago de Compostela (*Gavetas da Torre do Tombo*, IV, Lisboa, 1964, pp. 207-211). Essa obra, a nova capela Caracciolo projectada desde 1499 por Bramante (seg. Pane), seria executada em 1516-18 pelos castelhanos Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe (M. Gómez Moreno, *Las Aguilas del Renacimiento Español*, Madrid, 1941, e R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, 2, Milão, 1977, pp. 132-140).

mais importante centro musical do país ³⁷, quer como apreciador de pintura, através de encomendas e aquisições para a Sé, D. Afonso de Portugal revela-se essencialmente um homem manuelino. Este leitor voraz dos autores antigos tinha uma visão sobretudo literária da Antiguidade, em que às moedas e epígrafes cabia mero lugar de complemento ilustrativo - ou até mítico, como no caso da inscrição forjada por Caiado em Sintra, em 1505, com a profecia sibilina do domínio luso na Índia, que tanto agradou a D. Manuel ³⁸ -, e nada indica que a tenha extrapolado para o presente no campo das artes plásticas. O seu gosto aí é o do meio eborense, atraído pela pintura e escultura flamengas, como no núcleo de S. Francisco (1495-1518, pelo entalhador Olivier de Gand e o pintor Francisco Henriques) e no políptico da "Vida da Virgem" que comprou algures para a capela-mor da Sé; ou aplicando às arquitecturas que patrocinou o leque de correntes mais em voga na época, do tardo-gótico ao mudéjar e ao manuelino. É o que vemos nas campanhas de obras que promoveu na Sé : a abóbada da galilé, o coroamento da torre Norte, o Baptistério com suas curiosas grades em ferro forjado. Mas sobretudo nas residências que fundou para si e suas "famílias", a natural e a episcopal : o palácio urbano Vimioso, cujas ruínas, aproveitadas em

³⁷ Con. J. A. Alegria, "A música em Évora no século XVI", *Cid.Ev.*, 2, 1944, pp. 25-43 e 118-132; A. de Gusmão, "Cantores e músicos em Évora nos anos de 1542 a 1553", *Anais, Academia Portuguesa da História*, XIV, 1964, pp. 97-121. Note-se que o estatuto do Colégio como um ginásio de 4 anos, incluindo estudos aprofundados de Latim e abertura ao público da livraria do Cabido, atribuído à "Visitação" do Cardeal-Infante D. Afonso em 1537 (J.S. Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, 2, pp. 459-461), devia já ter sido previsto pelo seu fundador.

³⁸ Para este curiosíssimo e ainda mal estudado episódio, ver A. Momigliano, "Enrico Cayado e la falsificazione di C.I.L. II, 30", *Athenaeum*, XLII, 1964, pp. 3-11, e Cl. Balavoine, *Les Éclogues d'Henrique Caiado*, Lisboa-Paris, 1983, p. 18.

1866 para cenográfico arranjo no Jardim Público, ainda permitem ver uma construção característica do mudejarismo alentejano; e as "villas" suburbanas - cobrindo um ideal antigo de vestes modernas - da Mitra em Valverde, com a sua casa de água gótica datada de 1514, e o Paço da Sempre-Noiva, "síntese felicíssima" da casa senhorial gótica com motivos manuelinos e mudéjares, segundo Pérez Embid ³⁹. Chega a causar perplexidade a presença insólita de colecções epigráficas nesse quadro impregnado de exótico, que nem sequer conta com parcelas renascentistas como nos palácios renascentistas de Sevilha da mesma época.

O ambiente artístico eborense nas 3 primeiras décadas do século XVI caracteriza-se, pois, pela contradição entre um humanismo interiorizado e o triunfante goticismo "à moderna" enriquecido com a contribuição dos exotismos mouriscos e ultramarinos, de que já no século anterior deram conta viajantes como o Barão de Rosmital e o Dr. Jerónimo Monetário ⁴⁰ - situação aparentemente paradoxal (e dizemos aparente porque a incompatibilidade de estilos não era então percebida como tal) que, aliás, não se afastava da prevacente em outros centros da região alentejana, como a corte ducal de Vila Viçosa ⁴¹ e a do Mestre de Santiago D. Jorge, um dos

³⁹ F. Perez Embid, *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Sevilha, 1944, pp. 99 e 108-113, e *Inventário* cit., pp. 202-3 e 347-50. Para uma reconstituição e análise da Sempre-Noiva ver A. Haupt, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, 1890 (eds. port.: 1924 e 1986) e C. de Azevedo, *Solares Portugueses*, Lisboa, 1969, pp. 42-3 e 169-70.

⁴⁰ J. García Mercadal, *Viajes de Etranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, 1962. (É desejável a edição actualizada destes importantes relatos, pouco conhecidos.)

⁴¹ Compare-se o seu conteúdo humanístico (L. de Matos, *A corte literária dos Duques de Bragança no Renascimento*, Lisboa, 1956) com o quadro mudéjar-manuelino em que ele se situava (J. Teixeira, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, 1988).

primeiros a ufanar-se de ser "humanista" mas que só em idade avançada parece ter trocado o gosto manuelino pelos cânones renascentistas ⁴². Tratava-se de uma manifestação tardia da sistemática separação entre a forma e o conteúdo operada pelo pensamento medieval, cuja reintegração seria precisamente a tarefa essencial do Renascimento ⁴³.

Não admira, assim, que seja no campo mais subjectivo da Pintura que primeiro se acuse a consciência dessa incongruência. Os quadros saídos da oficina do flamengo Frei Carlos no convento jerónimo do Espinheiro junto a Évora - ele próprio um cenário "hipergótico" onde a melhor nobreza da cidade teve sua última morada ⁴⁴ - revelam uma crescente atracção pelos fundos arquitectónicos de carácter renascentista, com capiteis e molduras à antiga, medalhões e colunas balaustres em posição de relevo (com destaque para a "Aparição de Cristo à Virgem", de 1529, e as tábuas do Museu de Alpiarça, onde vemos mesmo abóbadas de caixotões) com certas sugestões espaciais que a pintura manuelina desconhecia. Mesmo que haja aqui uma assimilação de influências italianas através da arte de Quentin Metsys, como sugeriu Reynaldo dos Santos ⁴⁵, a sedução da espacialidade renascentista é bem visível, mas as figuras e panejamentos continuam presos ao mundo gótico. Será preciso

⁴² A. Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, Paris, 1980, p. 323, e cat. A *Ordem de Santiago. História e Arte*, Palmela, 1990.

⁴³ Para esse princípio de disjunção encarado como uma "lei histórica" da Idade Média, ver a obra clássica de E. Panofsky *Renaissance and renaissances in Western Art*, 1969, pp. 84-100, sobretudo p. 90.

⁴⁴ A. Braamcamp Freire, *As sepulturas do Espinheiro*, 1901.

⁴⁵ R. dos Santos, "O pintor Francisco Henriques. Identificação da obra e esboço crítico da sua personalidade artística", *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, IV, pp.5-38; e J. Couto, "A pintura flamenga em Évora no século XVI", *Cid.Ev.*, 3, 1943, pp. 13-19.

aguardar ainda alguns anos para que o sentido novo de um espaço claro e racional transmita-se a toda a composição, e passe das arquitecturas pintadas às construídas.

Após os auspiciosos começos no século XV, pode ter contribuído para esse retardamento do microclima artístico eborense o próprio peso da tradição arquitectónica aí gerada, de que são indício os cargos directivos das obras reais criados nas Cortes de Évora de 1481 (Resende, cap. 29), ocupados em regra por eborenses, e o valor de modelo de uma obra como a de S. Francisco, um dos mais importantes estaleiros em actividade no país nos primeiros anos do século XVI. A nomeação do cavaleiro Alvaro Velho para almoxarife, em 1502, e vedor no ano seguinte - de cujo livro de contas restam muitas folhas soltas, dispersas na secção *Corpo Cronológico* da Torre do Tombo - trouxe uma intensificação dos trabalhos que incluiu a ampliação do paço, a plantação do laranjal sob os cuidados de um jardineiro valenciano, e o cerramento da esplêndida abóbada do corpo da igreja em Outubro de 1507.

Era então mestre da obra - talvez já desde 1502, em que o era interinamente Antão Gonçalves, por ele estar ausente em Alcácer-Ceguer - o pedreiro manuelino Martim Lourenço (fal. 1524), que, após uma ida de 1 mês a Almeida no Verão de 1508 para vistoriar a obra aí feita por Francisco Danzilho e uma ausência mais prolongada (Julho 1509 a começo 1510) em Alcácer-Ceguer, retornou a Évora, aceitando as empreitadas da Casa da Misericórdia e a conclusão do convento de S. Francisco, sendo em 1513 nomeado "mestre das obras

de pedraria e paços da cidade de Évora" ⁴⁶. A ele devem, pois, ser atribuídos não só os vestígios remanescentes da empreitada de 1513 - a sacristia, casa do capítulo (actual capela do Senhor dos Passos) e refeitório (Capela dos Ossos) - como os do anexo paço real : a Galeria das Damas, hoje isolada no Jardim Público mas então ligada à Sala da Rainha e a todo o complexo de construções palacianas que pouco a pouco tinha vindo a ocupar a casa dos Franciscanos ⁴⁷.

A vista panorâmica de 1501 mostra, de facto, a igreja com a abóbada e fachada ainda em construção, e ao lado um bloco monumental de 2 pisos e fenestração regular que deve ser a desaparecida Sala da Rainha decorada com janelas manuelinas (uma das quais hoje no Museu) e interiormente com tapeçarias da "Vida de Trajano" e dos "Vícios e Virtudes", de que 3 panos subsistem em museus norte-americanos ⁴⁸. Posterior é, sem dúvida, o extenso corpo rectangular da Galeria das Damas inspirado no paço lisboeta : o troço inicial das *varandas* atravessando o laranjal, onde em 1535

⁴⁶ Além dos documentos que publicamos em apêndice ver S. Viterbo, *Dicionário*, II, pp. 86-91. É curioso que as celas do dormitório franciscano eram separadas por *parede francesa* (tijolo aparente?) e as ameias projectadas em 1502 para Alcácer-Ceguer da *feição das de França* (*As Gavetas da Torre do Tombo*, V, 1965, pp. 213-7], o que nos permite pensar que estas instruções e o desenho que as acompanha fossem de Lourenço, como sugere também o coroamento dos torreões da couraça em cone torso como as dos contrafortes cilíndricos de S. Francisco de Évora. É provável um contacto com Boytac, pois este em 1508 enviava o vidraceiro de St^a Cruz de Coimbra para trabalhar com ele (Viterbo, ob. cit., I, p. 125). [Doc. 3]

⁴⁷ Sobre este palácio, tido por segundo após o da Ribeira, ver bibl. no *Inventário* cit., pp. 183-7, e F. Castelo-Branco, "Problemas dos restauros do Castelo de S. Jorge em Lisboa e do Palácio de D. Manuel em Évora", *Belas-Artes*, 32, 1978, pp. 17-30. Uma ideia do seu recheio dá-nos o inventário de 1557 identificado por A. Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580)*, M.A. Thesis, G. Washington Univ., 1984.

⁴⁸ Worcester Art Museum e Fogg Art Museum, Mass., adquiridos em Portugal à família "Barão Fragoso" (sem dúvida Barahona Fragoso, de Évora).

reuniram as Cortes, assenta numa torre da cerca nova transformada em acesso (alterado pelos restauros de 1943-47), prolongando-se extramuros num pavilhão terminado em terraço voltado à planície alentejana. Os numerosos pontos de contacto com a igreja de S. Francisco, do tipo de capiteis à própria concepção do nártex, reforçam a sua atribuição a Martim Lourenço : e da mesma autoria devem ser, por consequência, as 3 janelas de talhe renascentista que guarnecem o último piso da torre, correspondente à cobertura da galeria - hoje em telhado, mas na época naturalmente em eirado ou açoteia, como no paço lisboeta.

Essas janelas têm sido vistas como do 2º terço do século XVI e de origem plateresca, mas podemos dar-lhes documentadamente uma origem local e a surpreendente data de 1509, pois uma delas é sem dúvida a que foi feita com 30 das *pedras brancas de Estremoz* que estavam preparadas para o portal da igreja de S. Francisco, e que foi assentada *na çotea do paço* em Maio de 1509, tendo-se-lhe seguido as outras de imediato. O que as tornaria num dos primeiros testemunhos da arquitectura do Renascimento em Portugal, anterior mesmo à Capela dos Mareantes na matriz de Caminha (1511), se não se desse o caso de serem "fragmentos" episódicos inseridos num contexto mudéjar-manuelino - porventura sugestionado pelo ar triunfal do pórtico com escadaria da entrada ⁴⁹ - e com carácter pré-renascentista que a análise estilística demonstra.

⁴⁹ Para a situação primitiva, anterior à adaptação a Teatro Eborense em 1881, ver *Palácio de D. Manuel*, Boletim da D.G.E.M.N., nº 79, 1955, fig. 21. Note-se que pelo contrato de 1513 Martim Lourenço devia substituir a janela gótica cruzetada do quarto da Rainha por *hua janelle de pedra d'Estremoz que este no dito moesteiro* (S. Viterbo, ob. cit., p. 88). Do mesmo mármore, mas de mão

A aparência clássica vem-lhe do superficial perfil adintelado com frontão e do feliz contraste entre as pilastras lisas e o avental muito ornamentado, na linha da tradição local quatrocentista de enobrecer as janelas aplicando-lhes mármore antigos no peitoril. Mas um olhar atento revela que as pseudo-pilastras não possuem capiteis, substituídos por simples molduras rectas e calabres de tipo manuelino; que as folhas de acanto que os poderiam constituir aparecem em posição trocada, formando bases; e que estas assentam sobre mísulas de desenho semelhante às do portal da casa do capítulo dos Lóios (c.1510). Na verga biselada ressaltam 3 florões manuelinos, os pináculos laterais são formas bolbosas como têxteis acolchoados e frisados presos por cordeis, e o central compõe-se de uma taça de que emerge um dragão alado igual a tantos que vemos no Mosteiro de Belém. O próprio concheado que faz as vezes de tímpano é plano (a concha renascentista é, por definição, concóide) e em arco de asa de cesto, tendo outro cordão a marcar o seu rebordo. E se os peitoris constam de motivos em S que vistos de longe parecem enrolamentos de acantos, na verdade eles afrontam-se em torno de um colunelo à maneira medieval ou enroscam-se em complicados arabescos simétricos, presos por manilhas e por *piècettes* , em que alternam segmentos filamentosos em tronco seco (*astwerke*) com ramos nodosos como nos capiteis do portal principal de S. Francisco. Não há em toda a janela um único elemento genuinamente renascentista , e sim um "efeito clássico" obtido através da montagem de elementos manuelinos.

tardia, são a janela chanterenesca agora na torre e a tribuna da capela-mor de S. Francisco. [Doc. 4]

Em confronto com as janelas vizinhas, de exuberante composição mudéjar e manuelina, estas 3 janelas de aparato sobre a escada mostram o que se entendia então por obra "ao romano" : a submetida a um espírito clássico de contenção formal e sobriedade decorativa, com predomínio das linhas rectas e ornatos simétricos obedecendo a regras de construção racional, com clareza análoga às que os humanistas defendiam para o latim literário. Mas a essa vontade de classicismo não correspondia nenhum conteúdo específico : o que é sintoma da falta de informação artística com que então lutava o meio eborense, e o português em geral. Nessa perspectiva, e aceitando-se a atribuição que propomos, não deixa de ser revelador que fosse um homem culto e viajado como Martim Lourenço, construtor militar com larga experiência marroquina e desenhador familiarizado com os padrões góticos franceses, a dar corpo a este fruste ensaio proto-renascentista - com o qual, apesar de tudo, dava-se um passo crucial em relação ao uso quatrocentista dos *spolia* . Pois não se tratava mais de reaproveitar peças antigas já existentes, mas sim de *imitá-las* , recuperando o seu espírito e assimilando os princípios compositivos de maneira a criar a impressão de antigo...

As limitações com que esse intento deparava, devidas tanto à inexistência de modelos a copiar como à fagocitose do mudejarismo alentejano e seu sucesso avassalador, tão difícil de conciliar com a moderação antiquófila como o azeite com a água, tornam-se patentes diante do longo hiato do renascentismo em Évora, que dir-se-ia ter estagnado. O Castelo Novo manuelino (1518), se seguiu modelos italianos deixados por Andrea Sansovino, traduziu-os para o léxico tradicional sem deixar escapar qualquer sinal de novidade; o que não

significa, porém, um menor interesse pelo humanismo : Garcia de Resende cita, na sua *Miscelânea* (p. 380), o caso de um menino de Évora que com menos de 2 anos de idade, em 1523, conversava correctamente em Latim.

Há que esperar duas décadas para vermos aparecer outra obra no novo estilo, na qual, apesar do carácter arcaico que apresenta, tem-se pretendido situar a eclosão do Renascimento na cidade : a Capela do Esporão, no topo do transepto da catedral (1529)⁵⁰. Fundada para capela tumular da poderosa família dos senhores do morgado do Esporão por João Mendes de Vasconcelos (fal. 1541), embaixador em Castela, ela é a todos os títulos uma obra ainda gótica, pelo extremo verticalismo das proporções, pelo sistema de cobertura em ogivas, e até pelo retábulo hispano-flamengo da "Paixão de Cristo" (hoje no Museu Regional) que a adornava, provavelmente adquirido em Espanha pelo fundador. Apenas as mísulas e o arco de ligação ao transepto apresentam características renascentistas. Este último é enquadrado por altíssimo arco triunfal sobrepujado por edícula heráldica, numa composição repetida quase à letra na capela fundada pelo bispo D. Fadrique de Portugal (fal. 1539) na igreja de S. Francisco em Estremoz, datada de 1535⁵¹, denunciando porventura uma fonte comum : as obras desse bispo português na catedral de Sigüenza (altar de Stª Librada e seu sepulcro, conclusão do claustro

⁵⁰ Está datada de 1529 no arco, tendo sido acabada em 1530 conforme a lápida da fundação embebida na parede esquerda (*Inventário*, pp. 26-28). Ver L. Lencastre e Távora (Marquês de Abrantes), "Uma jóia do Renascimento português: a capela do Esporão na Sé de Évora", *Armas e Troféus*, Braga, 1971, e J. Pires Gonçalves, "A defesa e solar do Esporão no termo de Monsaraz", *Cid.Ev.*, 58, 1975, pp. 27-81.

⁵¹ T. Espanca, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora - Zona Norte*, I, 1975, pp. 119-120.

e da Porta do Pórfiro, etc.). onde desde os seus primeiros anos de bispado (1512-32) um grupo de artistas mal identificados, mas na órbita sansovinesca, havia desenvolvido essa solução do arco com edícula em boa linguagem renascentista.

D. Fradique, que viera a Portugal em 1524-5 no séquito de D. Catarina de Austria, deve ter então deixado ordens para fazer-se a capela-panteão de seus pais, Condes de Faro, na vila de Estremoz, de que era alcaide o seu irmão D. Sancho de Noronha e Faro ⁵². Mas a construção foi tardia, e se algum desenho veio de Sigüenza ele foi localmente adaptado até ficar desfigurado, pois os solecismos e erros de interpretação tornam irreconhecível um modelo erudito : as pilastras, com ornatos de tipo lombardo sobre bases manuelinas, são interrompidas por anéis ou impostas, e nada sustentam a não ser os pináculos, como na igreja de Caminha mais de 20 anos antes.

Alguma habilidade de cinzel na execução dos labores "ao romano" (candelabros, medalhões, capiteis pseudo-coríntios com quimeras e frisos de folhagem - estes muito próximos do que encontramos na primeira fase das obras do Convento de Cristo em Tomar, em 1530-32 como veremos no capítulo seguinte) não basta para esconder a total incompreensão dos princípios tectónicos mais elementares da arquitectura clássica. São exemplos de interpretação regional, em "dialectos" que irão perdurar nas zonas mais periféricas, como o

⁵² M. A. Beaumont, *Cartas e alvarás dos Faros da Casa Vimieiro*, Cascais, 1968. Para a acção de D. Fradique em Sigüenza ver M. Pérez-Villaamil, *La Catedral de Sigüenza*, Madrid 1899. Note-se que os contactos já podiam vir de antes, pois em 1517-19 trabalhavam no claustro dos Jerónimos João e Gonçalo de las Caxigas, decerto parentes dos irmãos trasmieranos Juan, Pedro e Fernando de la Cajigas desde 1498 na catedral de Sigüenza, onde faziam em 1515-8 a *imaginería a lo romano* do altar de St^a Librada.

Renascimento algarvio estudado por J. E. Horta Correia, onde ainda no meado do século um mestre reputado no trabalho *à verdadeira romana*, André Pilarte, podia como em Estremoz, confundir capiteis e entablamento no mesmo friso decorativo (Misericórdia de Tavira, 1541-51; matriz de Moncarapacho); ou nos Açores com a persistência de traços dos Jerónimos na interessante matriz proto-renascentista de Ponta Delgada (1531), cujo *mestre Lupedo* deve ser, quanto a nós, o "Lapedro" ou "Pedro de la Pedro" que desde 1517 era aparelhador de Filipe Henriques no estaleiro de Belém, por onde aliás também passou Pilarte ⁵³.

Quando já se estaria a erguer em Coimbra a "Porta Especiosa" ou se haviam feito experiências pioneiras como a igreja da Atalaia (1528) a abrir caminho à espacialidade renascentista - para já não falarmos nos projectos que então iniciava no Norte D. Miguel da Silva - a obra de fachada de algum escultor em crise de ruptura com o manuelino nas capelas do Esporão e de S. Francisco denuncia o esgotamento e impasse a que chegara a cultura artística do proto-Renascimento em Évora, que só um abalo profundo podia vir modificar.

Este viria no sentido literal do termo.

⁵³ J. E. Horta Correia, *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, 1987; e N. de Sousa, *A Arquitectura Religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*, Ponta Delgada, 1986. O portal sul da matriz micaelense, voltado à praia e com a legenda "Miserere", é o mais rico, e parece derivar do cruzeiro do Mosteiro dos Jerónimos.

Évora, capital do Reino

Durante o mês de Janeiro de 1531 um sismo de forte intensidade, comparável pela escala e amplitude dos estragos ao de 1755, atingiu o litoral sul do país com particular incidência no Baixo Ribatejo e em Lisboa, onde 1/4 das casas terão sido destruídas ⁵⁴. Era a ocasião para D. João III reactivar o projecto de interiorização da vida nacional esboçado por D. João II.

Fugida para Montemor-o-Novo, em Maio a corte estabelecia-se em Évora, de onde, salvo um breve rodeio por Alvito e Setúbal motivado por rebates de peste, ela praticamente não saiu de 1532 até 1537. Esses 5 anos de presença contínua da corte na cidade foram decisivos não só para a velha "Colónia Romana" - que atingia em 1530 os 15 mil habitantes, enquanto o Porto não ultrapassava os 3 mil e Coimbra e Braga os 1.300 e 800 ! - vendo finalmente realizar-se o seu velho sonho de capitalidade, mas também para todo o país, pois para aí convergem as melhores forças nacionais e gera-se um foco dinamizador que durante toda a 4ª década do século irá ocupar um papel de vanguarda.

Na conjuntura que assim se define, em reacção deliberada contra a velha metrópole mercantil que era Lisboa - abandonada um pouco à sua sorte pela aversão de D. João III -, a figura central foi sem dúvida alguma a do próprio rei : o *rei de Évora* , como por vezes era irrisoriamente chamado. Apesar dos seus reconhecidamente fracos

⁵⁴ Garcia de Resende, *Miscelânea*, ed. Veríssimo Serrão, 1974, pp. 379-80. Ver J.Silva Terra, "De João de Barros a Jerónimo Cardoso. O terramoto de Lisboa de 1531", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1978, e bibliogr. exaustiva em M.D. Beites Manso, ob. cit., pp. 17-41.

conhecimentos do Latim ⁵⁵, ele passou a adoptar o Humanismo como política oficial e fez sua a pretensão antiquizante de Évora, que não era difícil conciliar com a mitologia histórico-política elaborada no seu círculo de Príncipe, tal como lhe dera forma João de Barros na luxuosa edição da *Crónica do Imperador Clarimundo* (Lisboa, 1520). Numa radical mudança de imagem, que exprimia sem dúvida os seus desejos de europeizar o país através duma maior aproximação com os Habsburgos, ele assume-se como imperador à romana, qual novo Augusto, e empreende vasta campanha de obras destinadas a mudar a face da cidade. A arte do Humanismo cristão, inspirada no exemplo dos Antigos e sancionada pela autoridade papal no novo Vaticano, surgia como uma linguagem com valor universal, única capaz de materializar, após a brusca crise dos valores manuelinos, a visão universalista que norteava a política portuguesa.

É justo salientar, neste clima entusiasmante, o papel dos conselheiros e ideólogos régios, como o Doutor Luís Teixeira, chanceler-mor do reino, antigo discípulo de Angelo Poliziano em Florença e de cuja biblioteca eborense saíu o exemplar dos *Epigrammata Antiquae Urbis* de Mazzocchio (Roma, 1521) que serviu de guia arqueológico a Francisco de Holanda na Cidade Eterna; e o próprio João de Barros, que, apesar de preso a Lisboa pelas suas ocupações profissionais como feitor da Casa da Índia, não deixaria de

⁵⁵ Segundo o seu biógrafo António de Castilho, filho do arquitecto João de Castilho, *escazamente se enxergava nelle a sombra da lingua latina* : ver J. Veríssimo Serrão, "A Crónica de D. João III de António de Castilho", *Arquivos do Centro Cultural Português*, II, Paris, 1970, p. 355. No mesmo sentido pronunciavam-se Francisco de Andrada, *Crónica de D. João III*, intr. de M. Lopes de Almeida, Porto, 1976, p. 6, e Fr. Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, Sá da Costa, Lisboa, 1954.

ir a Évora, onde esteve em 1533 a recitar o seu "Panegírico" a D. João III e encontrou-se com André de Resende ⁵⁶. Merecem também destaque, pela sua familiaridade com o Rei e pela circunstância de serem eborenses, os nobres D. Miguel da Silva, que encontrámos já como o primeiro cultor da arquitectura "à romana" em Portugal, e Francisco de Melo, reitor da Universidade e pessoa muito benquista a toda a família real, ao contrário do anterior ⁵⁷. Do bispo de Viseu, filho dos Condes de Portalegre e mecenas único no país, há a referir a polémica que travou (em 1533?) com André de Resende sobre o aqueduto romano, considerada por Joaquim de Vasconcelos "a única questão arqueológica de importância levantada entre nós no século XVI", e o ter ele sido encarregado nos primeiros meses de 1525 de pedir ao papa Clemente VII benefícios para a Universidade que D. João III pretendia então ver transferida para Évora, um facto do mais alto significado revelado há anos pelo Prof. Luís de Matos e que os historiadores da Universidade preferem ignorar, por não se encaixar nos esquemas correntes da política cultural joanina ⁵⁸.

⁵⁶ A. Moreira de Sá, *Humanistas portugueses em Itália*, Lisboa, 1983; N. J. Espinosa Gomes da Silva, *Sobre os dois Doutores de nome Luís Teixeira*, sep. Boletim do Ministério da Justiça, Lisboa, 1984; S. Deswarte, "Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda", *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, Paris, 1973, pp. 421-9; e A. A. Banha de Andrade, *João de Barros, historiador do pensamento humanista português de Quinhentos*, Lisboa, 1980, pp. 47 e 61.

⁵⁷ Sobre a intimidade de Francisco de Melo no palácio e a influência de que aí gozava, são interessantes as observações de Fr. Claude de Bronseval, *Peregrinatio Hispanica, 1531-1533*, ed. D. Maur Cocheril, Paris, 1970 (a p. 373, Francisco de Melo como preceptor dos Infantes, que residem em casa própria).

⁵⁸ J. de Vasconcelos, *Da Arquitectura Manuelina*, Coimbra, 1885, p. 15. L. de Matos, art. cit., p. 12 (n. 14) chama a atenção para um passo da carta de Junho de 1525 em que o Rei anuncia ao Papa a sua decisão de mudar a Universidade para Évora e pede benefícios: *Nam cum Gymnasium quod hactenus Olisipone esset, propter ipsius urbis locique importunitatem atque aeris intemperiem qui civitatem assidue solet vexare ibi commode florescere minime possit, decrevi Eboram urbem sane et loci situ et rerum opulentia huic rei aptissimam illud transferre* (Corpo Diplomático Português, XI, Lisboa, 1898, pp. 291-2). A

O Doutor Francisco de Melo (1490-1536), matemático, filósofo e teólogo *que sabe ciência avondo* no dizer de Gil Vicente ("Auto da Feira") - que repete o elogio, como *o melhor mathematico que avia no reyno* , na introdução às "Trovas a Filipe Guillén" -, fora de 1512 a 1520 bolseiro no Colégio de Montaigu em Paris, onde tornou-se discípulo dilecto do nominalista Gaspar Lax e foi elogiado por Luís Vives ao próprio Erasmo. Aí escreveu por 1515-20 uns interessantes e ainda inéditos comentários a Ausónio, à "Perspectiva" e "Especulária" de Euclides, e ao *De Incidentibus in humidis* de (pseudo-)Arquimedes, que dedicou com curta poesia em latim ao rei D. Manuel, em que se revela um cultor da ciência mecânica e hidrostática na sua faceta de humanista, isto é, como comentador de textos considerados clássicos, e de matemático, seguindo um raciocínio através de axiomas com os seus postulados e teoremas, à maneira dos géometras ⁵⁹. Erasmista notório, além de professor de matemáticas dos infantes D. Luís e D. Fernando, e orador oficial em muitas ocasiões, foi encarregado de missões diplomáticas e técnicas tão delicadas quanto as negociações com Castela sobre a demarcação

sugestão de Garcia de Resende para que o assunto fosse discutido em Cortes em 1535 e solicitada ao Rei essa transferência (A. Braamcamp Freire, "Em volta de uma carta de Garcia de Resende", *Arquivo Histórico Português*, III, Lisboa, 1905) não era, assim, despropositada e gratuita como se tem pensado.

⁵⁹ BNL, Cod. 2262 (já referido por A. Ribeiro dos Santos, "Memória da vida e escritos de D. Francisco de Melo", *Memórias de literatura portuguesa...*, Acad. Real de Lisboa, VII, 1806, pp. 237-249). Sobre esta singular figura do Renascimento português ver L. de Matos, *Les Portugais à l'Université de Paris entre 1500 et 1550*, Coimbra, 1950, p. 19 ss; A. Moreira de Sá, *André de Resende. Oração de Sapiência*, Lisboa, 1956, pp. 106-121 e 137-162; J. S. Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, pp. 74-76; e R. Hooykaas, "Science in Manueline Style" in *Obras Completas de D. João de Castro*, IV, Coimbra, 1981, pp. 412-4. Uma apreciação positiva do seu contributo para a ciência portuguesa em J. de Carvalho, "O pensamento português da Idade Média e do Renascimento" , agora em *Obra Completa*, II, 1982, pp. 379-381.

e posse das ilhas Molucas, reunindo na junta de Elvas em 1524 com D. Fernando Colón, filho de Cristóvão Colombo, por interlocutor, sendo classificado de "astrólogo" (*As Gavetas da Torre do Tombo*, VIII, 221-4, e IX, 208-221). O papel que coube a este eborense ilustre na história do pensamento científico moderno em Portugal está ainda por determinar, mas o seu lugar é seguro.

Mesmo que hoje saibamos que a obra atribuída a Arquimedes é apócrifa, e que muitos dos autores que cita são medievais, isto não retira importância à novidade epistemológica trazida por Francisco de Melo, e permite ver com outros olhos as suas ideias estéticas e políticas revolucionárias que atrás analisámos. A leitura que fez de Alberti e de Sagredo - que deviam andar então nas mãos dos artistas com que convivia na Évora de 1535 (e não esqueçamos que o seu túmulo, no panteão familiar na igreja dos Lóios, era feito no ano seguinte por Nicolau Chanterene...) - enquadra-se no contexto mais vasto de uma revolução do espírito científico visando colocar o homem no centro da natureza e da história. Assim sendo, não podem ter deixado de exercer alguma influência sobre o ambiente artístico eborense, e em particular sobre Chanterene, os seus estudos sobre *Perspectiva*.⁶⁰

Além de Francisco de Melo, alguns dos melhores espíritos foram atraídos à corte na condição de preceptores dos Infantes, irmãos menores de D. João III. É o caso dos flamengos João Vaseu, de 1541 a

⁶⁰ Os *Perspectivae Commentaria* desdobram-se por 20 proposições e 56 teoremas (BNL, Cod. 2262, fls. 3-100) enquanto os comentários a Arquimedes - que contêm uma citação de Vitruvius - ocupam os fls. 101-108. Particularmente interessante é a sua discussão do conceito de Beleza (fls. 88-9), em que cita o *Timeu* de Platão, Hesíodo e Plínio o Velho.

1550, e sobretudo de Nicolau Clenardo, trazido em 1533 por André de Resende para mestre de Latim do infante D. Henrique; Gaspar Moreira, mestre deste e do seu sobrinho D. Duarte; Aires Barbosa, professor de Grego do cardeal-infante D. Afonso; e Pedro Nunes, que deu lições de matemáticas a todos eles. O próprio André de Resende, apesar de sua antipatia pela vida de corte, dirigiu a educação do infante D. Duarte, em Lisboa e Évora, de que nos deixou um relato recheado de deliciosos pormenores.

Nessa atmosfera culta e estudiosa, de que D. João III quis rodear-se, não faltavam os escritores de diversos géneros. Os mais célebres foram Garcia de Resende, escrivão da fazenda e cortesão de múltiplos talentos, que aí redige em 1530-35 a sua *Miscelânea* - em que cita Miguel Angelo, Alberto (Durer sem dúvida, não Alberti) e Rafael como grandes modelos e declara que as artes *agora no cume estam* ⁶¹ - ; e Gil Vicente, que representou no Paço de S. Francisco ou em casas nobres da cidade pelo menos 5 das suas últimas produções, uma das quais seria o *Jubileu de Amores* encenado em 1531 em Bruxelas em casa do embaixador português. Ambos viriam a falecer e ser sepultados em Évora em 1536 : o primeiro na capela tumular que fundara em 1520 na cerca do Espinheiro, o segundo no próprio claustro franciscano ⁶². Mas não podemos ignorar outros nomes

⁶¹ *Vimos o gram Michael, / Alberto e Raphael; / e em Portugal ha taes / tam grandes e naturaes, / que vem quasi a olivel* : intr. J. Veríssimo Serrão, "Crónica de D. João II e Miscelânea", Lisboa, 1973, p. 363.

⁶² Ver O. de Pratt, *Gil Vicente, Notas e comentários*, Lisboa, 1931, pp.73-80, para uma discussão do problema. Julgamos não ter ainda sido observado que a sepultura de mestre Gil (segundo a gravura incluída por seu filho no fim da *Copilaçam* de 1562) inspira-se noepitáfio do jogral italiano Ruggiero da Siena, e copia a do arquitecto Mateus Fernandes à entrada do Mosteiro da Batalha, expressão da "Devotio moderna" defendida pela protectora comum, a rainha D. Leonor: outro argumento em favor da identificação do poeta com o ourives. A

menores, como o bacharel Cristóvão Rodrigues Acenheiro (1474-1538) que de 1535 a 1537 escreveu uma *Crónica dos Reis de Portugal* destinada a integrar as efemérides da vida do município eborense no conjunto da história nacional, ganhando com isso o favor do monarca; o médico Lopo Serrão (c.1510-1580), amigo do poeta Pedro Sanches e representante do humanismo científico; o teórico musical Mateus de Aranda, mestre de capela da Sé de Évora, autor dos dois primeiros tratados sobre o tema, dedicados ao Cardeal-Infante D. Afonso (*Tractado de Canto Llano* , Lisboa, 1533; *Tractado de Canto Mensurable* , Lisboa, 1535); ou o italiano ao serviço da corte Pero de Moina Angeli, antigo escrivão do almoxarifado e feitor da alfândega do Porto, que traduziu para português o resumo do *De Asse* de Guillaume Budé que este fizera a pedido de Francisco I, assim confirmando o interesse pela Numismática que vinha do tempo do bispo D. Afonso. Na dedicatória a D. João III (datada de 13 de Julho de 1535) diz Angeli que *he fama geral que antre outras muitas virtudes de V. A. tem especialmente que he folgar de conhecer e entender perfeitamente as antiguidades do que he muy deseioso* , e compara-o à riqueza e sabedoria de Salomão ⁶³.

A vertente "arqueológica" da cultura local foi mantida pela acção de antiquários, em que alcançou renome europeu e projectou-se nos séculos seguintes a obra de André de Resende (c.1500-1573). Ao viajar com o seu equipamento pronto para qualquer escavação a fim

caveira e os versos *Tal fui como tu, e tal has de ser com'eu* podem ter servido de inspiração à Capela dos Ossos, aí constituída em finais do século XVI.

⁶³ L. de Matos, art. cit.; J. Veríssimo Serrão, *A Historiografia Portuguesa*, I, Lisboa, 1972; S. Tavares de Pinho, *Lopo Serrão e o seu poema Da Velhice*, Lisboa, 1987; eds. facs. das obras de Aranda pelo Con. J. A. Alegria, Lisboa, 1962 e 1978. A tradução do "De Asse" está na Bíbl. Pública de Évora, Cod. CV/1-35.

de descobrir alguma pedra romana, enriqueceu o pequeno museu epigráfico que mantinha na sua casa em Évora. No regresso de Itália, pelo Verão de 1533, recolhera os *Antiqua Epitaphia* que viu num manuscrito que ofereceu a D. Afonso e foi ponto de partida para a *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, que escreveria mais tarde, e da impressionante recolha *De Antiquitatibus Lusitaniae*, a sua obra capital, editada póstumamente (Évora, 1593; Roma, 1597; Colónia, 1600 e 1613) e até hoje sem tradução para português. Mas, se Resende foi a figura cimeira a ponto de quase se tornar num epigrafista oficial ⁶⁴, não estava, contudo, isolado; à sua volta gravitavam outros estudiosos igualmente empenhados no exame sistemático das antiguidades, que ele ajudou e incentivou: o cônego Gaspar Barreiros, que em Évora acabou de compor a sua *Corografia* (Coimbra, 1561) em que narrava a viagem que fez a Itália em 1546; e o jovem Francisco de Holanda, cujos conhecimentos em matéria epigráfica foram muito elogiados pelo mestre eborense ⁶⁵.

Do que era a sociedade da Évora cortesã nesses anos áureos da 4ª década do século XVI, resta-nos o testemunho privilegiado da correspondência de Clenardo, que aí viveu entre 1533 e 1537 ⁶⁶. A opulência dos mercadores em contraste com os apertos financeiros da

⁶⁴ São-lhe atribuídos os epitáfios da capela-mor e lápides da portaria do Mosteiro de Belém, as inscrições das igrejas da Graça e Santo Antão e do Aqueduto da Agua de Prata em Évora, da fortaleza de Peniche, e a legenda latina descrevendo o milagre de Ourique para ser colocada no arco de triunfo que D. Sebastião pretendia erguer em Campo de Ourique (Alentejo): ver A. Braamcamp Freire, *Notícias da Vida de André de Resende pelo beneficiado Francisco Leitão Ferreira*, Lisboa, 1916, p. 167.

⁶⁵ R. Moreira, "Novos dados sobre Francisco de Holanda", *Sintria*, I-II, 1982-83, pp. 619-692 (para as relações entre Holanda e Resende ver nota 32).

⁶⁶ M. Gonçalves Cerejeira, *O Renascimento em Portugal, I-Clenardo e a sociedade portuguesa*, Coimbra, 1926 (4ª ed. ampl., 1974).

pequena fidalguia "comedora de rabanetes", a superabundância de escravos, o bulício exótico das ruas, o carácter do povo, perpassam pelas suas páginas como vinhetas ilustradas da vida quotidiana no país. Mas Évora era também uma cidade cosmopolita, frequentada por embaixadores e viajantes estrangeiros, onde se discutiam questões actuais como as dissensões entre os príncipes europeus e os avanços do Luteranismo, a morte de Erasmo, e os grandes debates políticos do tempo. Daí partiria em 1535 o Infante D. Luís, às escondidas do rei, acompanhado de um punhado de jovens da melhor nobreza, para juntar-se em Barcelona às tropas do Imperador que iam conquistar Tunes e a Goleta.

A vida intelectual não era menos intensa e variada. Como escrevia Clenardo em 1533 : *Confesso que me agrada sobremaneira esta corte. Há nela muitos varões doutos na língua grega como na latina, a ponto que nem na própria Salamanca se encontrará quem as fale tão correctamente* ⁶⁷. Ele era então hóspede de Resende, como depois seria de Francisco de Melo e por fim comensal do cónego humanista João Petit, antes de decidir-se a montar casa própria. Aí escreveu uns "Rudimentos da língua árabe" que ficaram manuscritos, e iniciou a Gramática Latina que Vaseu viria a rever em 1541 enquanto preparava o seu *Index rerum et verborum ex Erasmi Chiliadibus collectus* (Coimbra, 1549).

Um bom exemplo do que seria o nível cultural médio é-nos dado pelo capitão eborense Baltasar Jorge de Valdez, embarcado em 1541 para a Índia : ao morrer no cerco de 1546, como juiz da alfândega de

⁶⁷ Carta a João Vaseu, Évora, 31 de Dezembro de 1533: M. G. Cerejeira, ob.cit., p. 244.

Diu, deixou junto à sua colecção de peças orientais (porcelanas, pérolas, lacas, jarras) uma pequena mas escolhida biblioteca, em que figuram ao lado de livros religiosos, outros como a *Crónica do Condestabre* , uma *Destruição de Rodes* , o *Cid* , e obras de autores clássicos como Séneca ou Valério Máximo e modernos como Erasmo e Petrarca ⁶⁸. Estamos menos informados sobre os aspectos concretos da vida artística, de que se conhece extensa lista de nomes de músicos, ourives, pedreiros, escultores, e a presença de pintores de oficinas lisboetas, entre eles o próprio Jorge Afonso, pintor e arauto, que aí assina em Junho de 1534 o recibo de 4 mil reais de sua vestimenta ⁶⁹. Merecem, porém, destaque - além da figura ímpar do escultor Chanterene de que adiante nos ocuparemos - o iluminador e rei-de-armas António de Holanda, com *scriptorium* montado na cidade, onde realiza a "Genealogia dos Condes da Feira" (1534) e ilumina diversos livros para o Convento de Cristo em Tomar, e seu filho Francisco de Holanda (1517-1584), que aí passou os anos decisivos da juventude e moldou a sua personalidade artística, sendo mesmo um dos florões mais representativos do peculiaríssimo clima antiquizante que se vivia na Évora destes anos.

Falta-nos informação concreta sobre as condições em que o jovem Holanda desenvolveu a paixão antiquária que o guiaria a Roma em 1538 e o geometrismo esotérico dos seus primeiros desenhos da série da "Criação do Mundo", executados em Évora em 1545 ⁷⁰; mas é de

⁶⁸ G. Pereira, *Estudos Eborenses*, II, pp. 65-76.

⁶⁹ T. Espanca, *Alguns artistas de Évora nos séculos XVI-XVII*, Évora, 1948; L. Reis-Santos, "Paineis dos mestres de Ferreirim de igrejas e conventos de Évora", *Cid.Ev.*, 21-22, 1950; e ANTT, Corpo cronológico, Parte II, maço 191, doc. 8.

⁷⁰ R. Moreira, ob. cit. Para uma opinião diferente ver J. Bury, "Francisco de Holanda and his Illustrations of the Creation", *Portuguese Studies*, 2, Londres,

crer que a "chave" residisse na *academia* de Pedro Sanches, cenáculo poético-filosófico que se reunia na casa deste jurista que foi também um dos melhores poetas novolatinos do seu tempo. Natural de Alcântara - então uma zona sob forte influência portuguesa - veio para Portugal no séquito de D. Catarina, e desde 1532 animava um círculo de eruditos (António Pinheiro, Manuel da Costa, Jerónimo Cardoso, Jorge Coelho, etc.) que trocavam entre si cartas e poesias quando afastados, e decerto reuniam-se em colóquios do mesmo teor quando juntos.⁷¹ Não é arriscado pensar que nessa informal academia Francisco de Holanda tenha encontrado o modelos dos seus "Diálogos de Roma" e o fino gosto conciliador da tradição bíblica com a cultura neoplatónica que os desenhos acusam, pois o tratado *Da Pintura Antiga* é precedido por 2 epigramas de Pedro Sanches que demonstram um fundo entendimento de suas coordenadas emblemáticas e filosóficas. Um irmão deste, Rodrigo Sanches, capelão de D. Catarina que viria a ser prior de Óbidos, ensinava então Latim em Évora ao seu sobrinho Francisco Sanchez de las Brozas, dito "o Brocense", que viria a ser após 1545 um dos mais famosos gramáticos e professores da universidade de Salamanca, e à infanta D. Maria, futura mulher de Filipe II, para quem Holanda executou o retrato do pai. Foi, aliás, Pedro Sanches quem forneceu a Holanda as informações sobre a ponte romana de Alcântara que este transmite

1986, pp. 15-47. Uma excelente exegese das fontes em S. Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1987 (ed. franc., 1983).

⁷¹ Para Pedro Sanches ver *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira e Verbo*, *Enciclopédia Portuguesa de Cultura*, s.v. (A. Costa Ramalho) e do mesmo *Estudos sobre o Século XVI*, Lisboa, 1983. Assinale-se ainda as teses de licenciatura de H. Queiroz Nazareth, *Subsídios para o estudo do ambiente renascentista em Évora*, Lisboa, 1956, e C. Aparício Pereira, *Subsídios para a história do Humanismo em Portugal. Pedro e Rodrigo Sanchez*, Coimbra, 1955.

em *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, com medidas e notícias epigráficas.

Deste modo constituiu-se em torno à presença da corte na capital alentejana um ambiente único - e um momento de rara felicidade na história da cultura portuguesa - de convívio entre diversas correntes de pensamento e da integração das artes com as letras e a ciência, que só o espírito do Renascimento podia proporcionar. Se no plano cortesão as figuras de maior prestígio foram, sem dúvida, Francisco de Melo e André de Resende, no campo profissional da arquitectura a cena foi dominada pela dinastia dos Arrudas, já presente em Évora de 1420 a 1470 ⁷². Desde João de Arruda (1485) eles controlaram os melhores cargos do seu ofício, quer em Beja, quer na Batalha, e souberam conservar a proeminência na difícil passagem de um reinado para outro e incorporar as novas vocações (como Diogo de Torralva, casado na família e também residente em Évora), vindo a protagonizar os mais importantes episódios construtivos ao longo de todo o século XVI.

O círculo humanístico do Cardeal D.Afonso

Ao lado do Paço, a Catedral. Um dos irmãos mais novos de D. João III, o infante D. Afonso (1509-1540), por isso destinado à vida religiosa, bispo da Guarda e prior de Santa Cruz de Coimbra aos 7

⁷² M. A.Beirante, ob. cit., p. 263.

anos de idade, cardeal aos 9, abade comendatário de Alcobaça aos 10, bispo de Viseu aos 11 e arcebispo de Lisboa aos 13, veio a coroar essa carreira eclesiástica tornando-se em 1523 bispo de Évora, cidade (onde aliás nascera) em que residiu boa parte do tempo. Este príncipe culto, falecido com apenas 30 anos, teve uma acção mecénica relevante no campo da arquitectura (superior à de seus irmãos mais velhos D. Luís e D. Fernando) e rodeou-se de uma corte de humanistas e eruditos, digna continuadora da de seu predecessor D. Afonso de Portugal. Aluno durante 7 anos, de 1523 a 1530, do mais puro helenista português, Aires Barbosa, que havia sido discípulo de Poliziano em Florença e professor de grego em Salamanca, atraíu também à sua corte o teólogo Pedro Margalho, professor de filosofia em Salamanca, que de 1534 à sua morte em 1556 foi cônego da Sé de Évora ⁷³, assim como o admirado poeta cortesão Jorge Coelho, que trocou correspondência com Erasmo e Bembo, desde 1532 a residir em Évora, onde viria a receber um canonicato na Sé e a passar ao serviço do Cardeal-Infante D. Henrique como seu secretário particular. Perito na prosa como no verso, em latim e em grego, foi o rival de André de Resende nas disputas palacianas, embora muito longe de alcançar a estatura deste : "com predisposição especial para não passar desapercibido", vai publicando os seus versos latinos ou colocando-os à entrada de livros dos amigos, entre eles a *Consecratio* do próprio cardeal-infante D.

⁷³ Já em 1532 ele se encontrava ao serviço do Cardeal: *Dom Afonso por merce de Deus cardeal da santa ygreja de Roma de titulo de Sam Bras, yfante de Purtugall etc. mandamos a vos noso tesoureiro que des ao mestre Margalho noventa mill reis que lhe mandamos dar em este presente ano que de nos ha d'aver de sua temça*, 26 de Agosto de 1532 (ANTT, Corpo cronológico, Parte II, maço 178, doc. 79; inédito).

Afonso ⁷⁴. Traduziu também do grego para latim o *De Dea Syria* do retórico e escultor Luciano de Samósata, uma descrição de templos e superstições do Próximo Oriente helénico, que publicaria em 1540 juntamente com os poemas *De Patientia Christiana* e *Victoria Lusitanorum adversus Turcos*, este dedicado ao cardeal D. Afonso.

Se alguns desses intelectuais transitavam sem dificuldades das abóbadas da Sé para os salões do paço e as tertúlias de amigos eruditos, o cabido eborense refulgia com uma plêiade de doutos humanistas que, da música às antiguidades, da poesia ao estudo do hebraico, da jurisprudência à cosmografia, enriqueciam em novas direcções o sentido do cristianismo. Além dos referidos, outros vinham abrilhantar as sessões episcopais (como o já citado cronista e arquivista Acenheiro, filho e irmão de presbíteros da Sé). Momentos houve em que ali conviveram 9 bispos e arcebispos : além de D. Afonso e seu irmão D. Henrique, o bispo de Salé D. Nuno, tesoureiro da Sé; o pregador D. Manuel dos Santos, bispo de Tânger; D. João Teixeira, bispo de Targa e mestre-escola; o arcebispo do Funchal D. Martinho de Portugal; o bispo de Viseu D. Miguel da Silva; o cônego D. Gonçalo Pinheiro, bispo de Safim e Tânger; o arcediogo francês Dr. João Parvi, bispo de Cabo Verde; e o bispo de Silves D. João de Melo, desembargador da casa do cardeal-infante D. Afonso e futuro administrador da diocese ⁷⁵.

Não conhecemos as posições teóricas e os interesses desta elite no campo artístico, para além das páginas de elogio mútuo ou das

⁷⁴ L. de Matos, art. cit., p. 20.

⁷⁵ Para este *século de ouro* da história do cabido eborense ver o interessante ms.do início do século XVIII "Memórias do Doutor João Parvi", que utiliza documentação desaparecida (Bibl. Pública de Évora, col. Manisola, Cod. 71).

convencionais alusões a artistas antigos, como Apeles e Lísipo. O cardeal-infante teve uma política mecénática que denota alguma consciência do valor das artes, embora sobretudo orientada para a dignificação do estatuto do cardinalato - que ele era ao tempo o único a possuir em Portugal - e a promoção ideológica de seu projecto de poder pessoal. De natureza fria e ambiciosa, essa *persona gentilissima et studiosa d'ogni virtù* (como o descreve em 1532 o núncio papal Vigerio della Rovere) não foi um simples instrumento da política centralizadora do irmão rei, com quem *teve algumas desavenças* segundo Damião de Góis. As suas pressões discretas para que o irmão D. Henrique não fosse feito cardeal, os permanentes conflitos jurisdicionais com as autoridades religiosas de além-fronteiras, como os núncios e o abade de Claraval, a hostilidade aberta para com D. Miguel da Silva - que chegou a acusá-lo de planejar o seu assassinio -, a "linha dura" diante da questão dos cristãos-novos e do pagamento das décimas, mostram-no perseguindo o objectivo de tornar-se o chefe absoluto da Igreja portuguesa, como afinal o irmão viria a ser. O cuidado que dispensou à administração das suas dioceses (em que promoveu visitas, reuniu sínodos e fez publicar constituições) alinham-no, para Silva Dias, nos princípios duma Restauração Católica formal, sem verdadeira abertura ao humanismo ideológico. Nesse sentido, o seu ardente desejo de partir para Itália em 1538 a fim de tomar parte no grande concílio que se anunciava, não significará mais do que uma diplomacia paralela destinada a reforçar o seu espaço de manobra na política nacional.

Porém, pelo próprio ambiente em que vivia, ele soube reconhecer na arte um meio de exprimir esses objectivos. Através de um tipo de mecenato que poderíamos qualificar de "indirecto", na medida em que a marca de um gosto pessoal não é aí visível (neste ponto infinitamente aquém do seu rival Bispo de Viseu), D. Afonso empreendeu com entusiasmo o embelezamento do mosteiro de Alcobaça, para onde canalizou alguns dos artistas que haviam trabalhado em Santa Cruz de Coimbra, financiou a construção ou reparo de igrejas e mosteiros, e fez importantes reformas nas suas residências de Santarém e Évora ⁷⁶ É certo que a única obra de sua iniciativa que parece ter chegado até nós, a pequena igreja de Nossa Senhora da Assunção de Enxara do Bispo (datada de 1534), é ainda de tradição manuelina - se não lhe quisermos atribuir alguma parte da responsabilidade pelo Convento de Santa Clara em Évora (1540), aliás também de carácter arcaizante - e que Alcobaça parece ter sido uma espécie de bolsa de resistência ao gosto renascentista, o que pode explicar que a empreitada do piso superior do claustro dada em 1519 a Mestre Nicolau (que era decerto Chanterene) fosse, afinal, realizada por João de Castilho num estilo retrógrado em relação ao que ele então já praticava.

Mas não podemos minimizar o papel que alguém tão ligado a D. Afonso como o fidalgo portuense João de Baião, "moço da câmara do Cardeal", de uma família de architectos amadores, desempenhou nas

⁷⁶ Em Fevereiro de 1528 o pedreiro Vicente de Moura reunia materiais *para as obras do cardeal* em Santarém (ANTT, Corpo cronológico, II, 146, 83), em Junho de 1532 há pagamentos *para se acabarem de gornecer e consertar de fora os ditos paços* (id., II, 169, 119), infelizmente desaparecidos, e em Novembro João de Baião compra 2 escravos *pera as obras de Vallverde* em Évora (id., II, 180, 18).

actividades de sua casa, comprando livros, recebendo colchas e tapeçarias, pagando a pintores e carpinteiros. Através dele D. Afonso tomou posse dos bens que haviam sido do humanista D. Pedro de Meneses, professor em Paris, e orientou as obras de renovação na igreja do Milagre em Santarém, para a qual em Julho de 1536 estava já *muita pedra lavrada* ⁷⁷.

Tão-pouco devemos perder de vista que o Cardeal (que até 1540, isto é, o termo do presente trabalho, é sempre D. Afonso, embora muitas vezes seja confundido com seu irmão mais novo, futuro Cardeal D. Henrique) promoveu obras em Cabeço de Vide que fizeram desta vila um pequeno foco regional do Renascimento alentejano; que foi seu pintor Cristóvão de Figueiredo; e que foi ele o verdadeiro promotor da ida a Itália de Francisco de Holanda, como em outro lugar já mostrámos documentalmente. Após ter pedido ao seu agente permanente na Cúria, Pierantonio Casulano, que agisse no sentido dele ser nomeado legado papal em Portugal, e assim, liberto da tutela do irmão, poder participar no Concílio, ante o malogro das suas manobras e a firme oposição de D. João III despachou para Roma dois emissários sucessivos, ambos mantendo a tença de 20 cruzados trimestrais que recebiam em sua casa : em 1538 o jovem Holanda, cuja viagem teria o alcance artístico que sabemos; e no ano seguinte Gonçalo de Baião, irmão de João de Baião, que regressou

⁷⁷ Em 1532 Baião mandara a Santarém o capelão do Cardeal a *tomar pose dos benefícios que foram de dom Pero de Meneses* (id., II, 177, 8), de que um folhe dado na igreja do Milagre: ora, em 1535 *os beneficiados e fregueses tinham asentado de fazer a dita egreja mayor das capellas por diante, e fazeremna do modo de Sam Giam de Lisboa* e mandava-se até o fim do ano nomear empreiteiro e iniciar a obra (id., Colegiada de Sr^a Estrêvão, Cx. 7, "Visitações", fl. 169 v). Mas ainda em 1547 estava por concluir, pedindo o prior ajuda financeira ao vice-rei da Índia (ANTT, S. Lourenço, vol. IV; comun. por Vítor Serrão).

trazendo desenhos de monumentos antigos que lhe permitiriam realizar, anos volvidos, uma maquete do Coliseu de quase 2 metros de diâmetro ⁷⁸.

Não parece, pois, que se deva subestimar a contribuição do Cardeal-Infante D. Afonso e do seu círculo de humanistas em Évora para a cultura artística do país. Inesperadamente falecido em Lisboa aos 31 anos de idade - enquanto Resende, partido de Évora em peregrinação a Guadalupe para rezar pela sua cura, demorava-se a estudar as ruínas de Mérida e Medellín (talvez na companhia de Francisco de Holanda) - é inimaginável o que poderia vir a ser o Renascimento na arte portuguesa se ele tivesse atingido idade madura, qual um D. Miguel da Silva bem sucedido.

Dessa feliz conjuntura de Évora, que D. Afonso em parte representa, um episódio há que resume, quanto a nós, o conteúdo de virtualidades e entrecruzamentos artísticos que vir-se-iam a revelar cruciais nos anos seguintes. Aos 24 de Agosto de 1535, no palco monumental da Sé, e com a necessária autorização do Cardeal por os pais serem fregueses de outra paróquia, baptizava-se uma menina com o nome de Hipólita, a rainha das Amazonas. Os pais eram Miguel de Arruda e sua mulher Isabel de Soure; o padrinho Diogo de

⁷⁸ A alusão ao *modello pequeno* do Coliseu que ele fazia em 1547 e *outras cousas* pedidas pelo Rei encontra-se em S. Viterbo, *ob. cit.*, I, pp. 94-95 e 522; mas só ganha sentido quando aproximada da viagem de Junho a Agosto de 1539 documentada por Ch.M.De Witte, *La correspondance des premiers nonces permanents au Portugal 1532-1553*, Lisboa, II, 1980, p. 381. Os pagamentos de 20 cruzados a Baião (idênticos aos que publicámos em "Novos dados sobre Francisco de Holanda"), de 1538 a 1540, encontram-se também em Viterbo, *loc. cit.* (embora falte um de 9 de Janeiro de 1539: ANTT, Corpo cronológico, Parte I, Maço 63, doc. 108); mas o ilustre investigador equivoca-se ao dar o "cardeal infante" de quem ele era criado como D. Henrique, que só seria elevado a cardeal em 1546. *Quandoque bonus dormitat Homerus...*

Castilho, de passagem pela cidade vindo de Coimbra, onde já era de regresso em Outubro; e o celebrante, que assina o registo baptismal ainda na qualidade de *frei* (que logo trocava pela de mestre), André de Resende ⁷⁹. Chanterene devia estar a voltar de Coimbra, e, entre familiares e amigos, estaria a nata dos artistas e humanistas que florescia então na cidade. Não poderíamos desejar mais auspiciosa conjunção para, sob o signo do culto da Antiguidade, marcar o baptismo do Renascimento eborense que poucos meses antes Francisco de Melo havia publicamente anunciado.

As formas de sociabilidade e de interacção entre esses diversos grupos em presença, dos teólogos aos matemáticos, dos antiquários e gramáticos aos arquitectos, gerou inéditas situações de hibridismo artístico e uma forte dinâmica de inovação cultural. E à sua frente esteve uma figura destacada de artista, que por isso merece um tratamento independente.

⁷⁹ Arquivo Distrital de Évora, *Baptismos*, Sé, Livro I^o, fl. 20: foi publicado por T. Espanca, ob. cit., pp. 150-1, mas já o havia sido antes por A. Braamcamp Freire, "Notícias sobre a vida de André de Resende", *Arquivo Histórico Português*, II, p. 44 (Est. A), comunicado por A. F. Barata.

II - NICOLAU CHANTERENE OU O DOM HERMÉTICO

Já por mais de uma vez tivemos ocasião de referir de passagem o nome deste notável escultor presumivelmente francês, fixado em Portugal na 2ª década do século XVI. É chegado o momento de apreciarmos em termos gerais a sua actividade paralela de arquitecto - sem nos determos em aspectos de pormenor, e muito menos abordá-lo no campo, que lhe foi próprio, da escultura - por forma a evidenciar o contributo essencial que a mesma representou para a evolução da arquitectura do Renascimento em Portugal.

Embora fazendo parte do diminuto grupo de artistas privilegiado pelo interesse da historiografia, a figura de Chanterene continua a conter em si uma indissipável dose de mistério, que talvez fizesse parte da própria natureza do personagem, esquivo e enigmático na sua constante busca de aperfeiçoamento ⁸⁰. A simples verificação dessa dualidade de interesses, em que a visão do arquitecto pouco a pouco parece desligar-se da do escultor e acaba por impor-se-lhe, pode constituir uma pista útil na busca das raízes e ambições deste

⁸⁰ A imagem do artista do Renascimento como "alter deus" é estudada por E. Kriss e O. Kurz, *La leyenda del artista*, trad. esp. Madrid, 1932. Para a visão de um Chanterene mundano e artista-cortesão ver P. Dias, *Nicolau Chanterene, Escultor da Renascença*, Lisboa, 1987.

fascinante artista. Tal como o seu compatriota João de Ruão em Coimbra pelos mesmos anos (embora de modo menos espontâneo e inventivo) , Chanterene foi cada vez mais atraído pelo apelo da arquitectura como fonte de todas as artes, tendo mesmo sido o primeiro artista a explorar de um modo sistemático, quase obsessivo, as potencialidades semânticas das regras da Perspectiva.

A emancipação da Escultura como arte autónoma, liberta das convenções da Pintura e da sujeição ao quadro arquitectónico, fora precisamente uma das conquistas da escultura italiana do Renascimento, de Ghiberti e Donatello a Miguel Angelo. No caso português, a sedução da Arquitectura só pode fazer sentido se tiver o valor de uma descoberta. Artista de passado gótico embalado na aprendizagem do idioma do Renascimento, é no contexto duma crescente familiaridade com o seu vocabulário e do manejo dos seus princípios sintácticos, com entusiasmo e uma desenvoltura que superam o virtuosismo escultórico para chegar à experimentação e beirar o vanguardismo, cujas portas o estudo da arquitectura abria-lhe, que podemos entender o papel de Chanterene.

Têm sido negligenciados dois factos, que se nos afiguram fundamentais : o das primeiras obras conhecidas do escultor - as imagens de santos inseridos nos pilares da capela do Hospital Real de Santiago de Compostela - enquadrarem-se, com estudada habilidade, num conjunto de estilo hispano-flamengo, não ultrapassando a mera apresentação dos respectivos atributos iconográficos e sendo francamente inferiores às suas similares da fachada de Santa Cruz de Coimbra; e da sua evolução processar-se em solo português, progredindo de obra para obra, sem jamais se repetir ou incorrer em

facilidades de estilo, num processo lógico cujo motor parece mais estar no seu fim que no ponto de partida. É, pois, pelas condições específicas do meio português, combinadas com o génio inato do artista - pela maneira como este soube responder àquelas - que poderemos ter acesso à compreensão da arte de Chanterene. No que diz respeito à sua actividade como arquitecto, em paralelo à sua carreira oficial de "imaginário" ou escultor (de que, repetimos, aqui não nos ocuparemos), ela permite-nos captar momento a momento a própria transformação da cultura arquitectónica nacional na sua busca do Renascimento.

Origens e formação

Dissipada definitivamente a confusão lançada por cronistas barrocos sobre uma eventual origem italiana ⁸¹, não restam hoje dúvidas quanto à sua nacionalidade francesa : o que, no entanto, levanta mais problemas do que os que resolve. A hesitação dos historiadores durante quase 1 século sobre o verdadeiro apelido de Mestre Nicolau - *Chatranez* como em 1843 o Visconde de Juromenha comunicava a Raczyński, "corrigido" para *Chartranez* , e mais tarde

⁸¹ Jorge Cardoso, *Agiolégio Lusitano*, II, Lisboa, 1659, p. 479, chama-lhe "Mestre Nicolau Italiano" ao falar no retábulo da Pena: talvez menos levado a erro pela suposta origem do alabastro (A. F. Simões, *Escritos Diversos*, Coimbra, 1888, p. 231) do que pela tradição da casa de aí haver trabalhado um importante escultor dessa nacionalidade, que poderia ser Ilario di Bartolomeo. Vejam-se as fontes em J.M. Teixeira de Carvalho, "História e bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século XVI", *Arte e Arqueologia*, I, 1930.

para *Chaterene*, até terminar na sua forma correcta em 1922 ⁸² - arrastava atrás de si a questão da procedência do artista, por as supostas formas serem interpretadas como toponímicas, derivadas, respectivamente, da cidade de Chartres, a sul de Paris, e do povoado de Châtre, na Champanha, como em 1921 propunha Reynaldo dos Santos ⁸³. Por inércia, mesmo depois de estabelecida a leitura correcta da sua assinatura, o escultor continuou a ser considerado um francês do Norte, ou um valão dos Países Baixos, embora fosse mais por afinidades estilísticas que se procurava a sua procedência.

Em 1932 o conservador do Louvre Paul Vitry propunha a região de Liège ⁸⁴, enquanto a maioria dos autores, sugestionados pela semelhança entre o portal principal do Mosteiro de Belém e o da Cartuxa de Champmol em Dijon, inclinavam-se para a Borgonha. Esta última hipótese foi recentemente submetida a prova documental com resultados negativos, numa investigação levada a cabo nos arquivos da Côte-d'Or ⁸⁵, explicando-se as influências do portal de Dijon pelo grande prestígio da obra, de visita obrigatória pelos aprendizes no seu "Tour de France" para obterem o grau de mestres.

⁸² Para esta instrutiva polémica, e o ambiente de rivalidades em que ela decorreu, veja-se V. Correia, "Nicolau Chanterene na Inquisição", agora em *Obras*, III, pp. 117-122, e R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, II, p. 24.

⁸³ "Os escultores franceses e a renascença em Portugal", comunicação ao Congresso de História de Arte de Paris, Setembro de 1921: publ. na *Seara Nova*, 24 de Dezembro de 1921, pp. 126-8. Veja-se do mesmo "João de Ruão em França", *Boletim de Arte e Arqueologia*, I, 1921, resultado de suas investigações locais como médico durante a 1ª Guerra Mundial.

⁸⁴ P. Vitry, "Essai sur l'oeuvre des sculpteurs français au Portugal pendant la première moitié du XVIe siècle", *Bulletin des Études Portugaises*, 1-2, Coimbra, 1932, pp. 1-33.

⁸⁵ I. del Rio de la Hoz, "El papel de Borgoña en el primer renacimiento en Portugal y España", *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 113-122: conclui que o apelido Chanterene "no aparece a lo largo del siglo XV en las listas de impuestos del Gran Ducado", donde a sua origem borgonhesa ser "un hecho improbable".

Mas procurar reconhecer as origens artísticas de Chanterene, e o peso que elas tiveram na definição da sua personalidade, pode ser mais do que um mero passatempo de eruditos. Se vários traços de estilo, como uma certa elegância e delicadeza (na linha directa da tradição francesa do século XV), apontam de preferência para o Noroeste da França, muito em particular para a zona entre o baixo vale do Eure e do Sena até Gisors ⁸⁶, um indício inesperado leva-nos a ver na Baixa Normandia a região com mais fortes probabilidades de ser a naturalidade do escultor.

O nome Chanterene ou Chantereine - um composto de *chante* com *reine* ("rã" em francês antigo), segundo um processo de composição verbal frequente em topónimos e nomes de família deles derivados (Chantepie, Chanteloup, Chantepierre, Chanteroc, etc.) ⁸⁷ - apresenta uma grande densidade nessa região, só excepcionalmente aparecendo, ou mesmo não existindo, nas restantes. Um levantamento a que procedemos ⁸⁸ mostra que cerca de 80% dos casos registados em suas diversas variantes fonéticas (Chanteraine, Chantraine, etc.) concentram-se em Caen, capital da Baixa Normandia, e em alguns lugares vizinhos, surgindo os restantes 20% sobretudo em Paris, como é natural. Dada a relativa fixidez da

⁸⁶ Segundo nos informa a Dr^a Françoise Bacou, conservadora de Escultura do Museu do Louvre encarregada do inventário artístico desta região, é em pequenas igrejas do departamento do Eure (Alta Normandia) que se encontram exemplos de estatuária muito evocadora de Chanterene (ver arts. nas *Nouvelles de l'Eure*, Évreux). Nessa região estão as pedreiras da famosa "pedra de Vernon", um calcário branco e macio muito apreciado.

⁸⁷ "Chanteraine et Chanteperdrix sont des marais où chant les grenouilles rainettes ou des champs où chantent les perdrix"(Ch.Rostaing, *Les Noms de Lieux*, Paris, 1958, p.98).

⁸⁸ Usámos o catálogo onomástico da França na biblioteca do Centro Beaubourg, em Paris.



onomástica francesa e a territorialidade dos nomes de família, trata-se de um dado que não pode ser menosprezado.

Por outro lado, é precisamente em Cherbourg, o grande porto transatlântico normando (ainda hoje o maior porto militar do país), que surge o topónimo que pode estar na origem dessa designação : o *Port Chantereyne* ao lado do *Bassin Chantereyne* , que constituem o porto antigo da cidade e a sua moderna doca militar. "Chantereine" seria, pois, a designação da bacia pantanosa que servia de porto à cidade - ainda hoje aí um nome tradicional, usado em embarcações e firmas comerciais - e, verosimilmente, o lugar de origem do antropónimo depois difundido pela região. Como velho foco artístico, ainda que de segundo plano, no panorama da escultura normanda, e ao mesmo tempo vila piscatória e a mais importante escala francesa nas rotas oceânicas de longo curso, Cherbourg reúne as condições ideais para que um jovem artista aí nascido, formado no estilo mais elegante das terras do interior, se sentisse tentado a vir trabalhar em Portugal.

Oriundo de Cherbourg ou de algum lugar dos seus arredores ⁸⁹, Nicolau Chanterene - ou Nicolas Chantereine - deve ter-se formado nalgum bom atelier da região e, naturalmente atraído pela grande metrópole normanda e 2ª cidade de França que era então Rouen ⁹⁰, não admiraria que tivesse trabalhado no mais importante estaleiro aí

⁸⁹ Infelizmente a consulta aos arquivos municipais e departamentais da Mancha (Saint-Lô) revelou-se infrutífera, dado terem sido destruídos pelos bombardeamentos de 1944.

⁹⁰ As relações artísticas de Cherbourg com Ruão eram as de centro provincial com a sua capital: a matriz (1423), único monumento escapado à Guerra, inspira-se no Altre St-Maclou de Rouen, e o ceramista de maior sucesso nesta cidade, onde já estava estabelecido em 1526, era o cherburgense Massiot Abanesque (G. Huard, *L'Art en Normandie*, Paris, 1928, pp. 64 e 99).

em actividade, o *château* de Gaillon que o Cardeal George d'Amboise fazia erguer poucos quilómetros a montante do Sena, próximo da foz do Eure, no coração das férteis planícies calcárias da Alta Normandia. Ruão mantinha ao tempo intensas relações por mar e até artísticas com Portugal (concretamente, com as obras do Mosteiro dos Jerónimos em Belém) e, apesar de sua latitude setentrional, foi um dos primeiros lugares de França onde se respirou o ar da Renascença.

Nada mais apropriado, com efeito, do que o ambiente de Gaillon nos primeiros anos do século XVI para explicar a arte de Mestre Nicolau. Esse "premier foyer de la Renaissance"⁹¹ anterior mesmo aos castelos do Loire, como que transplantado da Itália para solo nórdico pela acção mecénica do Cardeal de Amboise, combinava de forma nunca vista elementos tardogóticos do mais extremado gosto flamejante (que atinge o paroxismo no Palais de Justice da cidade, de 1499, atribuído ao mestre da catedral Rolland Le Roux) com a presença, lado a lado, de grandes artistas italianos (o leonardesco Andrea Solario, os escultores Girólamo Pacchiarotti e Guido Mazzoni, jardineiros, decoradores, ceramistas, etc., culminando com o próprio Fra Giocondo, editor de Vitróvio) e obras importadas dentro do mais puro espírito de vanguarda renascentista: basta citar a grande fonte em mármore encomendada a Pace Gaggini e Antonio della Porta (hoje no castelo de La Rochefoucauld) trazida em 1508 de Génova, os relevos que ornavam a Porta de Génova copiando o "Triunfo de

⁹¹ Ainda são essenciais sobre Gaillon os trabalhos de E. Chirol. Mas veja-se também R. Weiss, "The castle of Gaillon in 1509-10", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953; M. Rosci e A. Chastel, "Un château français en Italie. Un portrait de Gaillon à Gaglianico", agora em *Fables, Formes, Figures*, I, pp. 505-516; e M.G. de La Coste-Messelière, "Les médaillons historiques de Gaillon", *Revue des Arts*, VII, 1957.

César" de Mantegna, ou as estátuas régias do milanês Lorenzo da Muggiano (1508) que ornavam o pátio de entrada, de que só restam fragmentos. Rapidamente os dois sistemas em presença interreagiram, produzindo um composto de difícil classificação - que já aparece no Bureau des Finances, construído em 1510 por Thomas Bohier, onde os elementos verticais são góticos e os horizontais renascentistas - cujos avanços e recuos podemos estudar em condições quase que laboratoriais no castelo de Gaillon, ou o que dele hoje resta.

Para um simples oficial como seria decerto Chanterene (o seu nome não ocorre nas listas publicadas em 1850 por Deville ⁹²) tais obras apareceriam como uma revelação, a descoberta de um mundo de formas que se lhe imporia quase por necessidade interna. A busca desse ideal apenas fugazmente entrevisto em Gaillon, esse impulso estético para o Renascimento havia de persegui-lo toda a vida, constituindo o motor e fio condutor duma trajectória irregular, feita de acidentes. Não há, contudo, nenhuma razão determinante para aceitar uma ida sua a Itália, como tem sido sugerido ⁹³ : nem os factos históricos o permitem (não há notícia de artistas franceses emigrando para a Lombardia - então na posse do rei de França - mas sim o contrário), nem há na evolução artística de Chanterene sinais de tal impacto com o ambiente transalpino, um acontecimento que inevitavelmente o teria impelido a uma viragem e deixado

⁹² A. Deville, *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*, Ruão, 1850.

⁹³ V. Correia, "O imaginário Nicolau Chanterene na Inquisição", 1922 (agora em *Obras*, III, Coimbra, 1953, p. 129), seguido por P. Dias, ob. cit., pp. 161 ss. Reynaldo dos Santos esquivava-se a tomar posição, escrevendo apenas "dir-se-ia que conheceu a Itália" (*Oito Séculos de Arte Portuguesa*, I, p. 317).

marcas indeléveis. A força criadora que sempre o norteou e os valores culturais que informaram a sua obra compreendem-se bem tendo como ponto de partida Gaillon; pelo contrário, o ritmo de progressão lógica do seu estilo não se coaduna com a familiaridade com a cultura artística italiana que uma estadia lhe proporcionaria. Essa viagem não é essencial para compreendermos Chanterene. Ele percorreu, sem dúvida, muitas vezes os caminhos da Itália, mas em imaginação.

A vinda para Portugal : Sansovino e Chanterene

Os itinerários e modos de migração dos artistas constituem um tema ainda por explorar, até pela quase total falta de informações directas a esse respeito. O caso de Chanterene não escapa à regra : mas, desde logo, temos de desvinculá-lo dos demais "escultores franceses de Coimbra", que só aparecem mais tarde e seguindo vias diferentes ⁹⁴, e incluí-lo num outro padrão migratório, que a própria posição marítima de Cherbourg já de si sugere. Como revelou J. M.

⁹⁴ João de Ruão (fal. 1580) é o melhor estudado, devendo já estar em Coimbra antes de 1528, em que trabalhava em Tomar e Atalaia (P. Dias, *A arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*, Coimbra, 1982). Ainda não foi visto que João de Ruão é citado em 1523 em Vitória com outros normandos (entre os quais um Guillaume de Rouen) introdutores da decoração lombarda em Navarra (I. Vandevivere, in cat. *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, "Europalia Espanha '85", vol. II, Bruxelas, 1985, p. 527). Deve tratar-se do mesmo que, vindo do Vale do Loire e antes de migrar para Portugal, ainda estaria a tempo de colaborar na Entrada de D. João III em Coimbra em 1527.

Azcárate ⁹⁵, ele aparece em 1511, numa empreitada já de certa responsabilidade, realizando as estátuas de santos que circundam os pilares da capela do Hospital Real de Santiago de Compostela, onde outros franceses também trabalharam; e, além da preferência pela escultura de vulto e por materiais duráveis mas fáceis de trabalhar como determinados tipos de pedra, foi já observado que "el modo habitual de viajar a España para estas gentes de oficio era provándose los beneficios económicos y de seguridad que en la época representaba el viaje en calidad de peregrino" - o que não é exactamente a mesma coisa que viajar por causa da peregrinação ⁹⁶. Num momento em que a sede compostelana, sob o mecenato do arcebispo Fonseca (a quem Sagredo dedicaria as suas *Medidas del Romano*), tinha-se tornado um atraente foco de contratos e oferecia possibilidades artísticas interessantes, não é senão natural que o escultor aí se tenha quedado algum tempo.

Mas podemos talvez integrar a sua vinda em um âmbito mais largo, que teria como fim último Portugal. Já Vergílio Correia ficou intrigado com a semelhança dos apelidos do nosso artista - sobretudo na sua forma latinizada *Cantaranus* , que usa Clenardo - e do agente de uma sociedade comercial encarregada em 1503 de receber em Buarcos os azulejos transportados de Sevilha para a Sé de Coimbra por compra do entalhador Olivier de Gand ⁹⁷, Juan de

⁹⁵ J.M. Azcárate, "El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas", *Compostellanum*, 1965; cfr. P. Dias, "Nicolau de Chanterene em Espanha", *Mundo da Arte*, 1, Coimbra, 1981.

⁹⁶ I. del Río de la Hoz, ob. cit., p. 114.

⁹⁷ V. Correia, *Azulejos datados*, 2ª ed., Lisboa, pp. 5-7 e *Obras*, III, p. 120. Foi esta semelhança que o levou a propor (ao mesmo tempo que Reynaldo dos Santos, ou antes) a nasalação do nome até aí lido como "Chaterene".

Cantarranas - aliás, etimologicamente o exacto correspondente do "exótico apelido", como o mesmo autor o considera. Não seriam eles parentes (como o professor coimbrão parece suspeitar, sem querer arriscar-se a dizê-lo) estando envolvidos numa mesma empreitada visando o transporte de materiais de construção, já que boa parte da pedra e cal usadas no Hospital Real de Santiago veio da região de Coimbra e foi carregada em Buarcos ? Sabemos, de facto, que Chanterene não viajou sozinho, se era seu irmão o *Davide Santerene* que aparece em 1517 a trabalhar com ele no portal principal de Belém ⁹⁸; tal como podem tê-lo acompanhado outros dos franceses que compunham a sua equipa.

A hipótese teria a vantagem não só de fazer luz sobre alguns dos motivos que podiam mover o escultor para além dos imediatamente económicos - a busca de materiais de superior qualidade e especial atractivo estético (como a pedra de Ançã), a atenção e cuidado postos nos aspectos matéricos da escultura -, como também de explicar o seu especial apego à cidade de Coimbra, onde residiu por mais de uma década deixando algumas obras fundamentais; tal como permitiria preencher o hiato que medeia entre o fim da empreitada compostelana, no Verão de 1513, e o seu reaparecimento documental nas obras de Santa Maria de Belém em Janeiro de 1517 (faltando, no entanto, a documentação referente aos anos anteriores).

Durante esses 3 anos, ele deve se ter instalado nas margens do Mondego, seguindo as rotas do comércio de cabotagem atlântica e a protecção do mecenato eclesiástico, e podido aperfeiçoar-se na arte

⁹⁸ V. Correia, *Obras*, III, pp. 182-3.

do retrato de vulto que lhe era cara - ao que não seria, decerto, estranha a visão da *statua bellissima* de Luís XII de França toracado à antiga, ladeado por Georges e Charles d'Amboise, feita em 1508 pelo milanês Lorenzo da Muggiano em Gaillon, de que restam fragmentos no Museu do Louvre ⁹⁹.

Com efeito, é como retratista de aparato que Chanterene parece se ter imposto no meio português, dominado ainda pelas convenções da estatuária funerária gótica. De forte presença plástica, parecendo respirar sob as dobras dos panejamentos modelados com sentido de expressão psicológica, numa perfeita harmonia da visão idealizada de conjunto com o pormenor naturalista, fácil é de imaginar o impacto que as suas imagens teriam perante uma clientela habituada aos maneirismos de Diogo Pires-o-Moço e dos entalhadores hispano-flamengos. É isso que explica as primeiras encomendas conhecidas que realizou em Portugal : as estátuas orantes de D. Manuel e D. Maria no portal principal do Mosteiro dos Jerónimos em Belém (que devemos datar de 1515 a 1517); os jacentes dos dois primeiros reis para os túmulos de Santa Cruz de Coimbra (1519-22), bem como os Doutores e Apóstolos da fachada (1523-26); e talvez algumas obras exportadas para o Norte do país em calcário de Ançã, como os jacentes de D. Diogo de Sousa em Braga (c.1530) e dos túmulos de Santa Clara de Vila do Conde (1526), um destes copiado de sarcófagos romanos tardios, os quais Reynaldo dos Santos lhe atribui com reservas. Em todos estes casos, trata-se de figuras soltas encorporadas a um cenário arquitectónico preexistente e não de sua

⁹⁹ G. Agati, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turim, 1990, pp. 172-5.

autoria; mas, se os santos de Compostela eram esculturas quase banais, hirtas e silenciosas nos seus nichos, sem sombra do *contrapposto* que qualquer escultor de educação italiana introduziria (no que talvez fosse uma inposição iconográfica do encomendante), aqui elas animam-se, ganhando vida própria que salta para fora da arquitectura e arrasta-a no seu movimento.

O sentido das pesquisas de Chanterene neste período é patente no panteão régio de Santa Maria de Belém, onde aparece como empreiteiro do portal principal de Janeiro a Abril de 1517 a dirigir uma pequena companhia de 11 oficiais, mas decerto vinha trabalhando desde os anos anteriores (os livros de despesas de 1515 não existem, e de 1516 apenas se conservam pagamentos soltos e obras menores). Como em outro lugar já notámos ¹⁰⁰, os semblantes de D. Manuel e da rainha D. Maria (aliás, falecida no início de Março de 1517) com "os rostos ambos tirados assaz bem ao natural" (Damião de Góis), pela idade aparente apontam para uma data em torno a 1515. Ao portal contracurvado deixado em bruto por Boytac, o artista alargou as dimensões do arco envolvente (ainda visível na silharia) de modo a sobrepor-lhe 3 nichos com cenas da Natividade alusivas a Belém e a rematar os pináculos laterais com troços de pilares encimados por urnas à antiga, num evidente desafio às regras compositivas do gótico ; e, sobretudo, povoou a composição com elementos do vocabulário decorativo renascentista (baldaquinos concheados, motivos em S, medalhões, cornucópias, etc.,) e preencheu os dois grandes nichos com as estátuas orantes dos reis

¹⁰⁰ R. Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, 1987, p. 9.

doadores e seus santos patronos, num esquema que adapta inteligentemente o inventado por Sluter na fachada de Dijon ao destacar as efígies do plano arquitectónico e contrapô-las às posições frontais dos santos, criando assim uma mobilidade que transforma totalmente o sentido unidireccional da fachada.

Os quadros do nascimento de Cristo no registo superior apresentam propostas formais inovadoras a que não se tem prestado a devida atenção ¹⁰¹, mas que não escaparam aos artistas contemporâneos : um pequeno retáculo marmóreo da Igreja de Nossa Sra. de Belém, em Rio de Mouro recentemente revelado por Vitor Serrão ¹⁰², que o situa no 2º quartel do Século XVI, é uma nítida réplica invertida da cena da "Anunciação" do portal de Belém, e por isso mesmo antedatável às primeiras décadas do século.

Mas a novidade maior reside no novo estatuto conferido à imagem humana e ao seu tratamento plástico, com uma intensidade expressiva que, somada à sua colocação a meia altura (uma solução paralela à da efígie do Infante D. Henrique no portal principal), contribui para a monumentalidade arquitectónica da obra. Integrados na adoração ao Menino num plano supraterrâneo, a Rainha ajoelha-se em terra (e não num sítio, como por equívoco diz Damião de Góis) em atitude feminina de devoto recolhimento, enquanto o Rei

¹⁰¹ Para uma excelente leitura iconográfica do conjunto, ver I. del Rio de la Hoz, ob. cit., p. 119, que o relaciona com as *Revelações* de Santa Brígida, uma das fontes da "Devotio Moderna" (M. Martins, *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, 1951, p.139). Na sua doçura florentina podem derivar da predela de algum retábulo em terracota: a Virgem do portal lateral segura o Menino à sua direita, como sempre fazia Andrea della Robbia (G. Gentilini, *Andrea della Robbia - Madonne*, Florença, 1983, p.3).

¹⁰² "O baixo-relevo tardo-renascentista da igreja matriz de Rio de Mouro", in *Sinria*, I-II, 1982-3, p.561-617)

genuflecte apenas um joelho, na posição do cavaleiro ante o seu senhor (como o rei D. Afonso V no painel de Nuno Gonçalves ante S. Vicente): simbolismo gestual que o majestoso pregueado das vestes e a cuidada modelação anatómica mais acentuam. A figura do S. Jerónimo, sobretudo, destaca-se pela expressão concentrada e pelo magnífico estudo de anatomia, mostrando-nos que Chanterene foi muito sensível à lição das imagens italianas em terracota, presumivelmente da mão de Andrea Sansonino, acabadas de chegar ao mosteiro; do "S. Jerónimo", única que permanece *in situ* no seu altar do cruzeiro, sabe-se que havia acabado de ser montada em Novembro de 1514. Basta comparar o seu rosto com a cabeça do "Santo António" que ainda se conserva, fragmentado, na capela baptismal, e a poderosa estrutura óssea e muscular do corpo com a da imagem robbiana do mesmo santo ¹⁰³ para avaliarmos toda a extensão da dívida de Chanterene para com esse mestre florentino, de cuja passagem pelo país menos de duas décadas antes ele ainda podia ouvir testemunhos e recolher os traços deixados.

Chanterene discípulo de Sansovino ? É tentador responder que sim, se entendermos por tal o seguidor que assimila idéias e princípios em diálogo com a obra, ainda que não conheça directamente o seu autor : discípulo à distância, humilde no seu anonimato diante da fama internacional do italiano (então ocupado na decoração da "Santa Casa" de Loreto), mas suficientemente compenetrado da importância dos seus conhecimentos para adoptar desde então o imodesto nome de *Mestre Nicolau* - salvo erro, o único

¹⁰³ R. Moreira, *Jerónimos*, pp. 21 e 42-46.

com esse título entre os outros oficiais que labutavam no estaleiro dos Jerónimos, além do mestre da obra propriamente dito. Ao fazer-se eco das buscas da "divina bellezza" (Vasari) de Mestre Sansovino - num grau hoje impossível de calcular, dado o desaparecimento de outros vestígios que este terá deixado atrás de si (tais como obras em barro ou madeira e desenhos) e de qualquer indício dos contactos que parece ter continuado a manter com Portugal - , mestre Nicolau mais não fazia do que refrescar a sua sede do ideal clássico entrevisto na Normandia natal, , bebendo numa das mais puras fontes da arte do Renascimento cujo sentido soube identificar e absorver. Fê-lo aliás, com uma insaciável inquietação e profunda consciência dos problemas envolvidos (como o da relação da escultura com o seu entorno espacial, particularmente o arquitectónico) que não diferem em substância das interrogações colocadas pela geração dos discípulos próximos de Andrea, como Baccio Bandinelli (1488-1560), Tribolo (1500-1550) e Jacopo Sansovino (1486-1570).

A tese de Battelli de que a lição sansoviniana criara raízes em Portugal através dos discípulos e aprendizes formados nas suas obras entre nós, tornada mais plausível com a existência documentada destas e de pelo menos um colaborador directo, o italiano Bartolomeo di Ilario, merece, assim, ser reconsiderada, embora sob perspectiva inversa : não no que diz respeito à decoração esculpida - em que o novo vocabulário ornamental tinha meios próprios de divulgação e o "elo perdido" entre Sansovino e os primeiros lavrantes *ao romano* é difícil de determinar (ou talvez não tenha existido) -, mas sim no campo mais fértil da imaginação artística. Mesmo ao nível do ornato,

é em Chanterene que encontramos formas mais próximas do italiano : os enrolamentos acânticos à antiga, qual filamentos herbáceos recurvados, que ele sabia executar magistralmente, como se os monumentos da Roma de Augusto lhe fossem familiares (como vemos nas banquetas dos nichos do claustro da Santa Cruz e das janelas da Graça de Évora), podem derivar do estudo de alguma perdida obra sansovinesca, como o altazinho portátil da Misericórdia de Viana. As sementes deixadas pelo toscano não poderiam germinar num terreno inóspito a novas experiências, dominado pela rotina do fazer manual, mas podiam ser acolhidas, e produzir fruto, por quem as compreendesse e cultivasse, como então em Portugal ninguém como Nicolau Chanterene estava em condições de fazer.

A invenção do espaço

Em Abril de 1519, talvez antecedendo a partida do escultor para Coimbra, o rei D. Manuel nomeava Chanterene seu *imaginário* com o estatuto de escudeiro da casa real e a tença de 6 mil reais anuais, sendo feito cavaleiro em Novembro de 1526 com a tença elevada para 10 mil reais e nomeado para o cargo honorífico de *arauto* uns dez anos depois ¹⁰⁴. São os marcos de uma vida pública pouco rica em acontecimentos de monta, que parece ter decorrido calmamente ora na corte, ora na província, entre as rodas de amigos e a oficina - constituiu família tarde, pois em 1551 tinha filha casadoira - até vir

¹⁰⁴ R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, II, pp. 26-27.

a falecer pouco após essa data, seguramente em Évora, onde vivia desde 1533.

A escassa informação escrita que nos ficou do artista tem carácter peculiar, pois não só ele teve a honra de ser citado em pelo menos 3 cartas por um dos maiores humanistas europeus do tempo - o que não sucede com nenhum outro artista português seu contemporâneo - como a meia dúzia de textos oficiais que lhe dizem respeito pouco acrescenta. Os 3 mais longos e informativos referem-se a episódios anedóticos da sua biografia que nos deixam entrever uma personalidade marginal sempre a braços com a justiça, em constantes situações de irregularidade ou transgressão : um excêntrico, de feitio individualista e avesso às convenções. Trata-se de uma admoestação jurídica por andar a caçar na coutada real da Serra de Sintra em fins de 1529, enquanto trabalhava no retábulo da Pena ¹⁰⁵; de uma denúncia à Inquisição feita em 1538 mas referida a acontecimentos ocorridos em 1532 também em Sintra, por um antigo ajudante de *mestre Nicolao, francês, pedreiro*, segundo a qual este tinha uma Bíblia por onde lia "muitas heresias" (provavelmente alguma edição em vulgar de tendência protestante), bem como uma raiz de

¹⁰⁵ O original, revelado e publicado por R. dos Santos (ob. cit., p. 26), guarda-se na Bibl. Pública de Évora (Cod. CXI/1-11, nº 46) e consta, na realidade, de 4 peças: a carta régia de 24 de Novembro de 1529 dirigida ao juiz dos coutos de Sintra, o almoxarife André Gonçalves; a 1ª notificação, feita em Sintra pelo monteiro-mor a 24 de Janeiro de 1530, sem efeito legal por Mestre Nicolau estar ausente em Lisboa; o auto de notificação, a 24 de Fevereiro; e o respectivo registo de publicação, no dia imediato. Tem-se visto este episódio como sinal da concepção liberal das artes num escultor "a quem o trabalho físico diário parecia não agradar" (P. Dias, ob. cit., p. 39): mas o facto é que havia uma estrita proibição de frequentar as reservas de caça de el-rei a que o artista desobedeceu e o documento encontra-se entre uma série de outros respeitantes ao mesmo juiz e a essa interdição de usar a coutada e de caçar coelhos em Sintra. O dado a reter é o pouco caso que o artista fez da lei, que não desconhecera, até ser seriamente admoestado.

mandrágora-macho "que custava muito dinheiro" - o que afasta a hipótese posta por Vergílio Correia de ele a ter trazido de Itália, onde a planta era comum - graças à qual dizia conseguir tudo o que queria ¹⁰⁶, superstição então muito vulgar em Portugal a ponto de a lei punir o seu possuidor com 2 anos de degredo em Africa e 4 mil reais de multa (Ordenações Manuelinas, Livro V, títº 33); e de um ainda não esclarecido "embargo" que lhe foi posto em 1540, por razão suficientemente grave para provocar a suspensão do pagamento da tença, só levantado passados alguns meses ¹⁰⁷. Nenhuma destas passagens pelos tribunais teve consequências, o que mostra as altas protecções de que gozava.

Será exagerado querer ver uma deliberada reivindicação do estatuto especial da liberalidade do artista do Renascimento no que decerto não passavam de manifestações de um génio extravagante, e do espírito de livre crítica típico dos homens do Norte nesta época de Pré-Reforma ¹⁰⁸ em que a leitura dos livros sagrados e o inconformismo de cariz erasmiano eram comuns nos meios intelectuais, signos da inquietação religiosa e da problemática cultural renovadora que percorriam a Europa. Que Chanterene frequentava esses círculos de vanguarda e era um membro destacado da elite de cultores do humanismo em Portugal não podem restar dúvidas em face das amigáveis e repetidas saudações que lhe envia Nicolau Clenardo, de Braga e até mesmo de Fez; de ter recuperado de

¹⁰⁶ Encontrado por A. Baião e publicado por V. Correia, *lug. cit.*

¹⁰⁷ R. dos Santos, *ob. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸ Casos semelhantes em A. Renaudet, *Préréforme et Humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie (1494-1517)*, Paris, 1916, e L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, la religion de Rabelais*, Paris, 1942.

prolongada doença (em 1536?) hospedado em casa do arcediogo eborense João Parvi, onde ao jantar havia discussões teológicas e se liam passagens do Antigo Testamento em hebraico e do Novo em grego¹⁰⁹ ; e do próprio nome que deu à filha, Hermione, forma feminina de Hermes, o deus arauto e sábio como ele.

O tema central que percorre toda a obra de Chanterene é o do valor plástico da figura humana e da construção do espaço que ela define, um problema já presente na escultura francesa do último Gótico em transição para o Renascimento, como os túmulos da catedral de Nantes (1502-1507) por Michel Colombe ou da igreja de Brou (1509-1513) por Jean Pérréal e as numerosas "Deposições no Túmulo" do Noroeste da França. Não cabendo no âmbito deste trabalho a caracterização escultórica da sua obra, ocupar-nos-emos apenas do que ela contém de arquitectura virtual : um aspecto negligenciado que, no entanto, é essencial.

A atenção dedicada por Chanterene à arquitectura parece ter despertado tarde, no apogeu da sua carreira em Coimbra, enfrentando-a com um empenhamento que permitiria ao seu antigo aprendiz em Sintra, João Rombo, designá-lo em 1538 como "pedreiro" por ter com ele aprendido o ofício da pedraria. Não foi, pois, um interesse lateral, só ocasionalmente cultivado, mas uma paixão tardia a que se dedicou com crescente entusiasmo, até vir a culminar na

¹⁰⁹ Carta de Clenardo a Látomo, de Évora, 26 de Março de 1535 (Cerejeira, ob. cit., I, p. 258). Segundo outra carta do mesmo ao futuro Cardeal Aleandro, de 26 de Dezembro de 1536, o *insignis sculptor Nicolaus Cantaranus* retomou o seu lugar à mesa após longa convalescença e então executou os retratos (em medalhões?) de Parvi e de Clenardo, gravando à volta as divisas latinas escolhidas por este (ibid., pp. 272-4), episódio que deve ter ocorrido entre a vinda de Chanterene de Coimbra, por Outubro de 1535, e o Verão do ano seguinte em que Clenardo montou casa própria.

grande obra realizada na igreja da Graça em Évora. Neste sentido, foi um percurso de descoberta e progressão lógica que nada tem de comum com o dos escultores-arquitectos italianos ou italianizantes, para quem a arquitectura fazia parte integrante da educação desde a juventude (como Sansovino, já em 1491 convidado como *architectus* a integrar o júri que escolheria o projecto da fachada do Duomo).

Construtor de túmulos e de portais - em que provavelmente mais não fazia que seguir a traça dada pelos mestres, fossem eles Boytac ou João de Castilho -, a primeira obra em que sai do plano murário para ensaiar-se na tridimensionalidade espacial constitui um caso à parte : o púlpito da igreja de Santa Cruz em Coimbra ¹¹⁰. Esta jóia em pedra, lavrada como uma peça de ourivesaria, representa uma experiência arquitectural de significado indiscutível na sua volumetria ousada, como um templete suspenso a meio da nave da igreja : um feliz exemplo de "micro-arquitectura" decerto propositadamente pensado e executado pelo artista com o fim de provocar estupefacção e encanto. Conseguiu-o, pois o juízo da historiografia tem sido unânime em conferir-lhe lugar cimeiro no panorama da escultura portuguesa e ibérica - na opinião de Bertaux ele "n'a pas d'égal en France même" - , sendo a única obra de escultura nacional que já no século passado obteve divulgação

¹¹⁰ Hoje unanimemente reconhecido como de Chanterene (como propôs R. dos Santos), apesar da atribuição tradicional a João de Ruão e da opinião em contrário de L. Reis-Santos, que deu-o ao desconhecido Luquin ("Jaques Loquin, escultor francês do século XVI em Portugal", *Belas-Artes*, 13-14, 1959, pp. 27-37). Note-se que já em 1936 V. Correia reconhecia a impossibilidade de ser de Ruão ("O autor do púlpito de Santa Cruz", *Obras*, III, pp. 83-93), vindo a aceitar a proposta de Reynaldo, ainda negado por J. Bento Vieira ("Quem é o autor do púlpito de Santa Cruz?", *O Sinal*, Coimbra, Out. 1985) com base num exame iconográfico do Padre A. Nunes Pereira ("A decoração do púlpito de Stª Cruz", *O Sinal*, Julho 1984-Novembro 1985).

monográfica no estrangeiro ¹¹¹. A graciosidade e fantasia da composição (a respeito da qual V. Correia lembrava a do gomil do Museu Machado de Castro, num paralelo que valia a pena ser aprofundado... ¹¹²), a delicadeza das figuras e o acabamento primoroso ultrapassam a mera habilidade técnica e qualidade estética para chegar ao nível da excelência, num verdadeiro *tour-de-force* de virtuosismo e maravilhosa invenção : o que faz pensar ter-se tratado de uma "obra-prima" (no sentido mais próprio da palavra), produzida no âmbito da prática artesanal da época com o fim de demonstrar a maestria profissional do seu autor através da criação deliberada de uma "maravilha" - um *chef d'oeuvre* , conceito e expressão que surgem precisamente em França no final da Idade Média, atingindo a sua máxima força no círculo do escultor Michel de Colombe ¹¹³. Sabemos ter sido exactamente essa a impressão que a obra provocou na época : já em Março de 1522 o encarregado das obras, Gregório Lourenço, afirmava ao Rei que *dizem esses que ho vem que em Espanha nom ha peça de pedra de melhor hobra* , decerto reflectindo o que era voz corrente entre os artistas e havia

¹¹¹ Cfr. os curiosos opúsculos do arquitecto N. Bigaglia, *Pulpito di Santa Cruz di Coimbra*, Veneza, 1898, e do polígrafo espanhol D. Luiz Vermell y Busquets, *O púlpito da igreja de Santa Cruz de Coimbra, ou a jóia artística em pedra mais formosa de Portugal*, Coimbra, 1880. Ver também A. A. Gonçalves, "Púlpito de Santa Cruz de Coimbra", *Arte Portuguesa*, 4, Lisboa, 1895.

¹¹² Estes gomis de extravagante decoração manuelino-renascentista, normalmente dados à época de D. João III, parecem ter data anterior, a avaliar por um dos 3 conservados no Palácio da Ajuda, "lavrado de bestiais", já referido num inventário de 1534 do paço real de Évora como tendo pertencido ao Barão de Alvito D. Diogo Lobo, conselheiro de D.Manuel (N. Vassalo e Silva, "Um gomil do tesouro de D. João III", *Artes Plásticas*, 6, pp.10-13).

¹¹³ P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française*, Paris, 1901, e P. Pradel, *Michel Colombe, dernier imaginer gothique*, Paris, 1935. Para o conceito de "obra-prima" ver W. Cahn, *Masterpieces. Chapters on the history of an idea*, Princeton, 1979.

sido obviamente o objectivo do artista. Embora lhe faltasse o portal e sobrecéu, e ainda em 1559 a pedido do mosteiro João de Ruão fizesse um orçamento para a sua conclusão, o certo é que ninguém ousou pôr as mãos no que Chanterene havia deixado (talvez propositadamente) interrompido. Não admira que, no dinâmico clima de Santa Cruz desses anos e entre a comunidade de artistas, portugueses e estrangeiros, que aí labutavam, ele tenha querido afirmar a sua capacidade através de uma obra ímpar, que levasse aos últimos limites possíveis o campo da escultura.

Reflecte, sem dúvida, esse tradição monástica o cronista D. José de Cristo nos seus apontamentos para a história do mosteiro ¹¹⁴ ao escrever que o autor do púlpito - que diz ser Jacques Luquin, talvez mero ajudante - *deixou duas pedras por acabar para que se visse que não havia no mundo outro igual a ele...* E acrescenta, a respeito desse *imaginário notável de obra mui meuda*, que *este oficial era unico em pedra*. Trata-se, pois, de um dos raros casos em que as intenções do autor tiveram pleno eco no juízo dos contemporâneos, e este se manteve inalterado por toda a posteridade.

Se procurarmos as razões desse milagre artístico, parece irrelevante o pormenor escultórico ao lado da sábia distribuição dos elementos, e da poderosa concepção espacial que os unifica. Esta precoce manifestação do Primeiro Renascimento, hoje seguramente datada de 1521 ¹¹⁵, segue o tipo de púlpito manuelino com mísula, ou

¹¹⁴ Bibl. Pública Municipal do Porto, Ms. 175: "Memórias Várias de Santa Cruz" (o trecho em questão foi publ. por J. M. Teixeira de Carvalho, art. cit., p. 130).

¹¹⁵ A. Nunes Pereira, "Data de 1521 o púlpito de Santa Cruz de Coimbra", *Correio de Coimbra*, 19 de Setembro de 1985 (o ano está gravado numa minúscula cartela).

"represa", em anéis sobrepostos assentes numa hidra e peitoril prismático : é, pois, estruturalmente uma obra ainda gótica. Mas o autor compõe à francesa, fazendo os volumes conquistar o espaço envolvente e contrastando de forma harmoniosa a ornamentação exuberante com o ritmo alternado dos nichos e das figuras, ora graciosas, ora cheias de gravidade, das sibilas, profetas e Doutores da Igreja que neles se destacam. Impõe-se de modo evidente a aproximação com o túmulo do Cardeal de Amboise, na catedral de Ruão : já Vitry notara que "essa composição revela a educação do executante nas oficinas dos mestres de Gaillon e Ruão" e V. Correia concluía que "não pode deixar de atribuir-se o púlpito a um artista normando" (ob. cit., p. 90). Excluída a autoria de João de Ruão por razões cronológicas e a hipótese de uma derivação directa do túmulo ruanense por este ser posterior ao coimbrão, o problema seria de solução deveras difícil, se não soubéssemos agora ser Chanterene quem podia trazer às margens do Mondego essa complexa mistura de modelos lombardos com gosto flamengo e a maneira refinada do Loire, que estava então em experimentação no estaleiro de Gaillon.

O incipiente interesse pelos temas espaciais que o normando aqui manifesta irá ser desenvolvido em outras obras, como o retábulo da capela-mor do mosteiro jerónimo de S. Marcos, entre Coimbra e Tentúgal, datável de 1523-24. Embora se trate de uma obra secundária ¹¹⁶ e desfigurada por repintes grosseiros, ela impõe-se de

¹¹⁶ "A mão do mestre Nicolau Chanterene só se faz notar na execução das figuras principais da cena central e nas dos doadores e seus apresentantes, devendo a generalidade das restantes ter sido executada, ou pelo menos passada à pedra, pelos seus auxiliares, a partir dos modelos em barro do imaginário francês": P. Dias, ob. cit., p. 95.

imediatamente pela sua qualidade arquitectónica : ao esquema em painéis dos retábulos góticos sobrepõe um arco de triunfo à romana, onde surjem - ainda que em miniatura - a primeira abóbada de berço com caixotões da arte portuguesa e colunas-balaústres, adossadas em simbólico destaque a pilastras e a nichos vasados.

Mais ou menos povoado de figurinhas e relevos, com maior ou menor numero de encasamentos - mas tendendo sempre para uma crescente racionalização geométrica do espaço -, este esquema retabular perdura até tarde. Encontramo-lo simplificado no retábulo da capela absidal de S. Pedro na Sé Velha de Coimbra (c.1536-27) definitivamente atribuído a Chanterene por Pedro Dias (ob.cit., pp. 109-116). Encomenda do bispo D. Jorge de Almeida para sua capela funerária, talvez concretamente a ele se referisse um humanista ao escrever em 1550, descrevendo a Sé : *Hic tu conspicias quicquid potuere Myronis, Quicquid Apeleae, Phidiacaeve manus* ¹¹⁷. A evocação dos escultores gregos Míron e Fídias, mais do que um simples tópico erudito, pode constituir um sinal do quadro de referências culturais e literárias, colhidas da leitura de Plínio, em que já se movia Chanterene; pois não esqueçamos que em 1526 acabava de regressar de Itália o poeta Sá de Miranda trazendo na sua bagagem o *stil nuovo* que o tornaria famoso, e que no ano seguinte demoravam-se por Coimbra D. João III e D. Catarina, com todo o fulgor da corte - infelizmente sendo-nos vedado saber que relações manteve com ela Chanterene, ou sequer se teria tido oportunidade de cruzar-se com o seu compatriota João de Ruão.

¹¹⁷ Inácio de Moraes, *Conimbricae Encomium*, ed. M. Brandão, Coimbra, 1938, pp. 7-8.

É ainda o mesmo esquema, adaptado a monumento sepulcral, que encontramos no túmulo de D. João de Noronha na igreja de Santa Maria de Obidos (1527-28?), aqui reduzido a um único arco com o sarcófago, sobre cujo tampo ergue-se uma "Deposição" encenada como um *tableau-vivant* . Se a execução pode ser em parte de outras mãos, como obra de atelier ¹¹⁸, a composição é do mais italiano que até então se viu entre nós (fazendo lembrar os sepulcros genoveses importados para o sul de Espanha) e marca um avanço na concepção espacial de Chanterene. Aliás, serviria de cabeça de série a todo um conjunto de outros túmulos renascentistas executados no Centro do país (Góis, 1529; Trofa do Vouga, 1534; Portalegre, c. 1540). O dramatismo das figuras de S. João e Maria Madalena transmite-se às faces dos bustos nos medalhões e estabelecem uma intensa relação não apenas entre si mas com o espectador, que a luz filtrada pelo óculo no ponto de fuga torna mais dramático.

As formas escultóricas são, pois, ditadas pelos mesmos princípios que o quadro arquitectónico, como elementos que se integram num todo criado a partir da moderna ideia de espaço como entidade objectiva e constante, regido por leis bem definidas. A metodologia de composição harmónica, de base modular, aqui utilizada por Chanterene, faz entrar em crise todo o mundo gótico de formas em que ele fora educado, impelindo-o à procura tacteante de um sistema substitutivo, que não podia ser senão o que a arte do Humanismo

¹¹⁸ O túmulo deve ter sido realizado após a morte de D. João de Noronha, alcaide-mor de Obidos, em 1525, pela viúva D. Isabel de Sousa, irmã do arcebispo de Braga, falecida por Maio de 1533 (ANTT, Corpo cronológico, Parte II, Maço 182, doc. 129); o herdeiro, seu sobrinho Simão de Sousa, alcaide-mor de Pombal, teve preocupações de ordem financeira (ibid., Maço 187, doc. 42) que tornam improvável uma data tardia para a obra.

fornecia. Não se tratou, porém, de um simples processo de cópia de fórmulas prontas a usar, mas sim de uma busca longa e complexa (cujos mecanismos mentais e concretos meios de informação artística escapam-nos ainda em grande parte), que o levou a um cada vez mais decidido envolvimento nos problemas da arquitectura. O domínio da linguagem *ao romano* só podia ser conseguido, não por tradução mecânica, mas pela lenta descoberta e experimentação das suas regras, numa constante e atenta "reinvenção" das formas que a Itália há muito já conhecia.

As formas circulares

A primeira intervenção clara de Chanterene como arquitecto (no sentido genérico do inventor de espaços pela via do debuxo), temo-la no mosteiro cisterciense de Santa Maria de Celas, no arrabalde de Coimbra. A importância das obras aí empreendidas a partir de 1525 pela abadessa D. Leonor de Vasconcelos tem passado despercebida aos historiadores da Arquitectura ¹¹⁹, embora se trate de um soberbo conjunto do Renascimento (ou talvez por isso mesmo) amplamente firmado em documentos de arquivo, textos de cronistas, e até inscrições lapidares, o que raras vezes sucede. Com apoio financeiro de D. João III, a empreendedora abadessa - de uma família ligada à

¹¹⁹ P. Dias descreve-as pormenorizadamente, porém sem chamar a atenção para a sua extraordinária igreja circular (*A arquitectura de Coimbra...*, 1982, pp. 215-224). Recentemente, P. Pereira deu-lhe o devido destaque, porém integrando-a no ciclo manuelino (*A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra, 1990, pp. 184-5), o que seria caso único, pois o Manuelino não usou a planta centralizada.

difusão do Humanismo - encomendou no país e em França grande soma de pinturas destinadas a embelezar a capela e iniciou reformas nesta; porém, depois de já ter contratado com Mestre Nicolau Chanterene que lhe fizesse a sepultura, talvez destinada à capela-mor, subitamente mudou de idéias : *acordey* (concordei) *de não querer a sepultura que já tinha a cerca* (arquivolta) *feita*, e por acordo assinado com Chanterene a 20 de Abril de 1526 usou as pedras em um portal, a *asentar na porta da Igreja que vem para o cabydo* ¹²⁰. Esta adaptação de um arcossólio funerário em arquivolta de portal - isto é, a transformação de uma peça de escultura em um elemento architectónico definidor de espaços - representa uma mudança radical na maneira de entender a função do arco esculpido, que a reviravolta nos planos da abadessa mais acentua. A ligação do corpo da igreja à sala do Capítulo significava uma mexida na estrutura do edifício e uma alteração no projecto para a capela, deixando de se justificar a sepultura : e é difícil não ver por detrás dessas novas ideias a influência de Chanterene.

Com efeito, o arco da porta (onde o desaparecimento dos plintos esculpidos afim de alteá-lo mudou as proporções), datado de 1526 numa cartela, encontra-se a meio caminho entre o túmulo de Obidos e o de Francisco de Melo e apresenta uma fina decoração à romana nas pilastras encimadas por capiteis corintizantes de ábacos curvos, versão ampliada dos do púlpito crúzio : montado em um mês, poucas alterações deve ter sofrido. Na sua nova função, confere outra escala ao espaço do coro (que devemos imaginar como um acanhado

¹²⁰ P. Cristino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, 1923, pp. 160-161.

apósito romano-gótico) e enobrece a passagem ao capítulo, dando ao interior do convento a monumentalidade que lhe faltava. O que só se compreende como parte de um programa mais vasto de reestruturação à mesma escala, do qual sem dúvida fariam parte a ampliação do belo claustinho de c. 1310 (o que só seria feito em 1553, ao receber as colunas do antigo Colégio Real) e a reconstrução dos espaços abertos ao público : a igreja, átrio e portaria.

Chanterene desaparece da cena, por entretanto abandonar a cidade; mas é lícito pensar que, depois de erguer uma porta que "passou a ser a primeira do estilo renascença construída em Coimbra", ¹²¹ teria deixado ideias, instruções ou até mesmo directrizes, que os pouco mais que desconhecidos *oficiais* (não mestres) João Português e Gaspar Fernandes contratados em 1528 pela abadessa para lhe suceder, limitar-se-iam a executar ou adaptar. É o que vemos no portal principal, datado de 1530, onde por detrás do talhe grosseiro e da defeituosa interpretação dos capitais adivinham-se as proporções e o esquema do portal chanterenesco (até ao pormenor das taças e do cordão de bastonetes sob a arquitrave - facto tanto mais compreensível quanto João Português desde 10 anos antes habitava no próprio mosteiro, tendo sem dúvida trabalhado com Chanterene. A ambição humanística que presidiu à campanha transpira de uma longa e pretensiosa inscrição em latim posta sobre a entrada, com data de 1529, em que a abadessa conta que "mandou construir desde os alicerces (*a cimenti*) este templo ou capela (*Sacellum vel capellam*)". curiosamente empregando ao

¹²¹ P. Dias, ob. cit. p. 220.

mesmo tempo o termo latino e o moderno ; e acrescenta que "juntou a esta obra a abóbada (*testudinem*) que antes não existia", tendo sido

D. João III quem "custeou em parte a grande despesa com toda a estrutura"¹²². Talvez seja a primeira vez que se lê em Portugal a palavra *structura*, um latinismo colhido no tratado de Vitrúvio - que já circulava nas edições ilustradas de Fra Giocondo (1511, 1513 e 1522) e Durantino (1524), que Chanterene não deixaria de conhecer - , só mais tarde aportuguesado em "instrutura" por João de Barros, na *Rópica Pnefma* .

Por tudo isto, a igreja circular, com a sua custosa "estrutura" e a abóbada cuja imponência a Abadessa proclama, ganha um alcance inesperado para a época em que foi feita, por banal e despida de interesse que possa parecer aos olhos de hoje. É uma rotunda perfeita de 10 metros de diâmetro, coberta por uma abóbada de nervuras em estrela de 8 pontas (que outro sistema de cobertura poderia Chanterene imaginar, se as cúpulas não eram ainda conhecidas ?) tendo na chave central as armas reais, em sinal de protecção régia, e as menores adornadas por florões e um medalhão. Duas destas mostram um sol e uma lua rodeada de estrelas, acompanhada de uma passagem do Salmo 8 - "Ao olhar os teus céus (*quando videbo coelos tuos*), obra de teus dedos, a Lua e o Sol (*lunam et sol*) que criaste" ... - que nos confirma o simbolismo celeste dado à abóbada como firmamento e à igreja como "imago mundi".

¹²² Para o texto latino e respectiva tradução, ver M. Cocheril, *Routier des Abbayes...* , p. 169. Note-se que os termos em que a frase está redigida indicam que D. João III teve conhecimento directo da obra, o que só poderia ter sucedido durante a sua estada em Coimbra em 1527.

A simbologia medieval reveste-se de forma renascentista através do uso da figura geométrica perfeita que exprime Deus segundo Platão. Poder-se-ia pensar num brote de Neoplatonismo dada a proximidade de Aveiro, onde viveu durante anos o humanista Cataldo Sículo como preceptor do bastardo régio D. Jorge, criado com a tia Santa Joana no convento de Jesus, e donde era natural o grande helenista Aires Barbosa, discípulo de Poliziano. Mas desponta aqui o gosto hermético de Chanterene, visível noutra obra desta época : o medalhão com a imagem alegórica da "Fortuna" ou "Ocasão", hoje no Museu Machado de Castro, tomado dos *Emblemas* de Alciato, que atribui a sua invenção ao escultor grego Lísipo.¹²³

O aparecimento de um edifício com planta circular em data tão precoce (1526-27) constituirá uma novidade absoluta, uma concepção revolucionária não apenas para o meio coimbrão mas mesmo em termos internacionais, para a qual não encontro paralelo na época, fora das páginas dos tratados de arquitectura (Filarete e Francesco di Giorgio Martini sobretudo, que no entanto não passaram do estado manuscrito). Dir-se-ia que o autor deste projecto - que, a nosso ver, não podia ser senão Chanterene - leu o *De Re Aedificatoria* (Florença, 1485; Paris, 1512) de Leon Battista Alberti, onde se diz que a forma ideal para uma igreja é o círculo porque a natureza ama acima de todas as outras a figura circular, como se vê do próprio globo terrestre e das estrelas (Livro VII, cap. 4). Além de vários templos romanos e paleo-cristãos, os exemplos antigos mais

¹²³ Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Augsburgo, 1531 (mas pode ter havido uma edição em 1522), Emblema Nº CXXI. A identificação foi feita por S. Sebastian, Alciato - *Emblemas*, Madrid, 1985, pp. 160-1.

prestigiados eram, naturalmente, a Basílica do Santo Sepúlcro, que Alberti parece ter querido imitar na tribuna da Anunciada em Florença (1470), e o Panteão de Roma, que recomendava como símbolo celeste. ¹²⁴

Se a influência destas ideias não é de excluir, parece menos provável o conhecimento dos precedentes concretos ¹²⁵ : é antes no plano dos ideais e da cultura artística que devemos procurar as fontes da notabilíssima "invenção" da rotunda de Celas. Um dado ajudar-nos-á a precisar melhor a questão. Trata-se do facto de a primeira igreja circular do Renascimento erguida em Roma, a de S. Luís dos Franceses, dever-se a um artista normando, Jean de Chenevières, oriundo de Rouen ¹²⁶ . O que é tanto mais significativo quanto será outro seu conterrâneo, João de Ruão, também no âmbito da arquitectura coimbrã, quem nos vai dar uma das mais puras expressões de edifício circular do Primeiro Renascimento, o templete do Claustro de Manga do Mosteiro de Santa Cruz ¹²⁷, bem como a provável sugestão - num papel análogo ao de Chanterene em Celas,

¹²⁴ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, N. York, 1971, p. 27 ss; a ideia do círculo como expressão visual de Deus foi formulada por Nicolau de Cusa e Marsílio Ficino com base no *Timeu* de Platão e nos escritos de Dionísio Areopagita, que recolheu a sabedoria egípcia do mago Hermes (A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, 1975).

¹²⁵ Embora se possa pensar no "Templo de Vesta" no Fórum de Roma (completado por outras *thóloi* romanas como o Templo de Tívoli, o desaparecido Templo do Sol no Quirinal ou o de Portúmnio no Porto de Ostia, todos bem conhecidos de Francisco de Cremona) dada a consabida identificação humanística das comunidades de monjas com as das Vestais antigas, guardiãs do fogo sagrado de Vesta, a divindade da Terra .

¹²⁶ A. Chastel, "Maestro Gian Francese", in *Bulletin de la Soc.Nat. des Antiquaires de France*, 1958, pp.97-98; e P. Portuguesi, *Roma del Rinascimento*, II, p. 451.

¹²⁷ Sobre a Fonte do Claustro da Manga - uma das poucas construções renascentistas portuguesas devidamente estudadas - ver G. Kubler, *Portuguese plain architecture*.

embora mais de uma década depois - para a composição rara do Mosteiro do Salvador na Serra do Pilar, em dois círculos justapostos.

Tudo se passa, pois, como se a figura da igreja ideal preconizada pelos tratadistas italianos do Quattrocento no entusiasmo das ideias neoplatónicas não houvesse sido levada suficientemente a sério pelos construtores italianos para ser passada à realidade, salvo em pequenos edifícios com valor eminentemente simbólico, como o Tempietto de Bramante ¹²⁸. É fora da Itália, pelo contrário, que a esta "imagem mental" procuraria ser dada expressão concreta, segundo formas que parecem ter tido no foco protorenascentista de Ruão um surpreendente e ainda inexplicado viveiro. Não deixa de ser sintomático das dificuldades e hesitações que rodearam esse momento o facto de nenhum dos referidos projectos ter visto a luz tal como seus autores os conceberam : desde Roma (onde S. Luís dos Franceses acabaria por ser demolida e refeita em 1580 por Della Porta com planta basilical) à Serra do Pilar (onde a construção demorou tanto que o barroco acabou por camuflar o renascentista). Chanterene não escapou à mesma sina, ao não encontrar executores à altura dos seus ideais nem possuir a bagagem técnica e estilística capaz de lhe dar corpo de modo coerente. Se o púlpito de Santa Cruz exhibe o domínio do vocabulário ornamental do Renascimento ao serviço de uma estrutura teóricamente gótica, em Celas a "idéia" humanista de espaço ganhou forma através de meios construtivos ainda manuelinos.

¹²⁸ A. Bruschi, *Bramante*, Bari, 1975, estuda as suas fontes e simbolismo.

O corpo cilíndrico do *sacellum* de Celas, que ocupa o centro do qual irradiam, segundo eixos centrífugos que marcam os 4 pontos cardeais, as restantes partes do complexo monástico dispostos num bloco triangular; e a sua cobertura, visível do exterior, com a *testudo* (à letra : "concha de tartaruga") da abóbada celeste, formam, pois, um organismo homogéneo denso de implicações filosóficas e religiosas de altíssimo significado, cujo alcance não podemos ignorar, ainda que a sua execução tenha ficado muito aquém do pretendido pelo debuxador. Datável de 1526-27, constitui um marco na história da arquitectura portuguesa do Renascimento de importância comparável à das obras patrocinadas por esses mesmos anos na Foz do Douro pelo bispo D. Miguel da Silva. Sem querermos especular com a provável intencionalidade da inserção do círculo num triângulo ¹²⁹, numa geometria sacra que Francisco de Cremona usou, sublinhemos apenas que o seu ambicioso conteúdo programático, mesmo expresso num vocabulário rude, repleto de idiotismos e particularidades locais, possuía vitalidade capaz de assegurar a sua sobrevivência no imaginário arquitectónico da zona - nomeadamente na fonte do claustro da Manga, cuja intenção semântica de idêntico sentido cósmico encontra já expressão formal mais coerente - e na subsequente obra do artista, em que a procura da forma circular perseguirá Chanterene quase como uma obsessão, impelindo-o à descoberta da antiguidade clássica.

¹²⁹ Prolongando os lados do núcleo conventual até à esquina da sala capitular obtém-se um triângulo equilátero de que a igreja ocupa o centro e de que outro ângulo cai a meio da porta do átrio, definindo a sua bissectriz a porta para a igreja. É difícil crer que se trate apenas de um expediente para articular a nova entrada com o claustro e a igreja.

O modelo antigo: o primeiro vitruvianismo

Ao abandonar Coimbra em 1527 ou 28, Chanterene era sem dúvida o artista nacional - pois devemos já considerá-lo plenamente integrado no país, ao contrário do recém-chegado Francisco de Cremona - que mais aguda consciência tinha da arte clássica como uma realidade passada devendo servir de guia ao presente, não pela cópia de elementos soltos, mas por um trabalho de reconstituição integral de suas regras e pela exploração desse sistema.

Sabemos que os motivos de raiz lombarda em "candelabro" ou em "pendurados" e outros ornatos *ao romano* eram cada vez mais frequentes desde a primeira década do século ¹³⁰, incorporados a estruturas ainda góticas, devendo circular entre os pedreiros e lavrantes de ornato (sobretudo biscainhos, mais a par do que se ia fazendo nos focos platerescos mais desenvolvidos do país vizinho) sob a forma de padrões, cadernos de modelos ou gravuras de livros. Faltava-lhes, porém, a consciência de que o *romano* era toda uma linguagem artística dum mundo desaparecido, uma "língua morta" a ser redescoberta e assimilada na sua totalidade - como em Itália desde um século se vinha fazendo pelo método arqueológico da medição e estudo das ruínas antigas, e pelo filológico da interpretação dos textos, o principal dos quais era o *De Architectura* de Vitrúvio,

¹³⁰ R. Moreira, "A Capela dos Mareantes na igreja matriz de Caminha: problemas de iconografia e iconologia", *Lucerna*, II. Porto, 1987, pp. 349-360.

do século I a. C. Um artigo célebre ¹³¹ pretendou demonstrar que a concepção de "romano" então prevalecente na Península Ibérica era a de uma arte particularmente sobrecarregada, veiculando um significado triunfal da riqueza; mas outras imagens alternativas decerto coexistiram, ao menos virtualmente. Pela sua formação e perspicácia, e pelas amizades que frequentou em Santa Cruz de Coimbra (então um dos mais tradicionais centros intelectuais do país) ou na corte, devemos creditar no activo de Chanterene o ter concebido uma imagem mais coerente e mais culta da estética do Renascimento, e de ter procurado recolher sobre ela as melhores fontes de informação de que era então possível dispor em Portugal : os tratados vitruvianos recentemente aparecidos em Itália e que rapidamente chegaram até nós.

Vitrúvio era então um nome perfeitamente desconhecido em Portugal. Aparece pela primeira vez citado no inventário da biblioteca do arcebispo de Braga D. Jorge da Costa (1485-1501) pelo ano de 1500, sob o nome de *Betruvio de Architectura* ¹³². D. Jorge

¹³¹ E. Rosenthal, "The image of the Roman Architecture in Renaissance Spain", *Gazette des Beaux-Arts*, LIII, 1958, pp. 329-346. Para o estudo do texto vitruviano (conhecido ao longo de toda a Idade Média, ao contrário do que quer a lenda da sua "descoberta" por Poggio Bracciolini em 1415) a síntese mais recente é a de P. N. Pagliara, "Vitruvio da testo a canone", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turim, 1986, pp. 5-85, a completar com J. Onians, *Bearers of Meaning: the Classical Orders the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, 1988 e as actas do colóquio A. Chastel e J. Guillaume ed., *Les Traités d'Architecture à la Renaissance*, Paris, 1988.

¹³² A. de Jesus da Costa, "A biblioteca do cabido da Sé de Braga, nos fins do século XV, e o seu tesouro em 1589", *Anais, Acad. Port. da História*, 29, 1984, pp. 627-660. Feito em 1612, enumera 281 manuscritos e incunábulo impressos entre 1472 e 1495 pertencentes a D. Jorge da Costa, que no princípio de 1500 retirou-se para Roma, onde faleceu em Agosto do ano seguinte e jaz na capela tumular do irmão em S. Maria del Popolo (é ele o *Geor. Archiep^o Bracharin*, a que os autores italianos chamam "Giorgio Bracharin" sem saber de quem se trata: E. Bentivoglio e S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma, 1976, p. 91).

vivera em Roma com o meio-irmão do mesmo nome, o célebre Cardeal Alpedrinha, e de lá trouxera não só uma bem nutrida biblioteca como o forte interesse pela tipografia que levou-o a promover os primeiros livros impressos em português que se conhecem, o *Sacramental* (Chaves, 1488) e o *Tratado de Confissom* (Chaves, 1489). O exemplar de Vitróvio que deixou à sua livraria episcopal era certamente a edição prínceps, feita pelo gramático Giovanni Sulpici da Veroli no âmbito do mecenato do Cardeal Rafael Riario, impressa em Roma no período entre 1486 e 1492 - e que, graças a esta notícia, podemos restringir a 1486-88, dado que foi neste último ano que D. Jorge regressou de Roma para ocupar a sede arcebispal de Braga.

Tal como a 2ª edição (Florença, 1496) e a 3ª (Veneza, 1497), esta está desprovida de ilustrações e inclui a obra sobre os aquedutos de Sexto Júlio Frontino, sob o título *De aquisque in urbem influunt Libellus Mirabilis*, sendo um típico exemplo do humanismo gramatical quatrocentista preocupado sobretudo em colacionar as variantes manuscritas e fixar o texto primitivo, interessando mais a filólogos do que a arquitectos ¹³³. Seria, pois, como curiosidade de erudito, e não por interesse artístico, que D. Jorge da Costa possuía este precioso incunábulo, infelizmente desaparecido com a dispersão da biblioteca capitular já no século XVIII. Com o seu conteúdo quase enciclopédico, a obra vitruviana permitia diversos tipos de abordagem; e foi, de facto, como fonte de receitas técnicas ou de

¹³³ Cfr. F. Marías e A. Bustamante, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", ficha B-27, in cat. *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 184-5, que observam que nenhum exemplar desta edição aparece referido em Espanha em biblioteca antigas. Este de Braga é, pois, caso único.

elementos para o estudo das matemáticas, e em particular da astronomia, e como documento filológico sobre a vida na antiguidade, que ela esteve entre as mãos ou seria lida por alguns raros letrados portugueses nas primeiras décadas do século XVI.

A mais antiga citação por um autor português surge, ao que sabemos, em 1515-20 na pena do matemático Francisco de Melo, de quem já nos ocupámos. Enquanto estudante no Colégio de Montaigu em Paris, nos comentários ao escrito de mecânica hidráulica de pseudo-Arquimedes *De Incidentibus in humidis* que enviou ao rei D. Manuel, ele inclui na última linha do manuscrito, como se de uma recente descoberta sua se tratasse - a ponto de nem chegar a preencher o espaço deixado entre parênteses destinado a indicar a passagem respectiva (que deve ser VII, cap. 2), que ficou em branco - , uma referência a Vitrúvio a propósito do peso da cal (BNL, Cod. 2262, fl. 108). Ignoramos que edição o cientista eborense terá conhecido - provavelmente alguma das de Fra Giocondo (Veneza, 1511, in-folio ilustrado; Florença, 1513, in-8º; e Florença, 1514) que pouco antes trabalhara em Paris e em 1523 seria publicada em Lyon - mas parece claro que ele inclui a referência como mero alarde de cultura. Se o nome de Vitrúvio assim se ia tornando conhecido na corte manuelina, é duvidoso que chegasse a despertar atenção. Anos mais tarde, era ainda na sua faceta científica e cosmográfica (como, aliás, havia sucedido durante a Idade Média) que o estudava o matemático Pedro Nunes nas suas lições ao Infante D. Luís e a D. João de Castro em 1537, ao lado de Sacrobosco.

Aristóteles e Ptolomeu¹³⁴ Procede daí, decerto, o interesse manifestado por D. João de Castro, que em plena Índia em 1538 forma uma visão da arquitectura hindu inspirada nas suas leituras vitruvianas ¹³⁵.

Uma linha diferente de interesses, de cunho mais marcadamente humanístico e filológico, é a representada pelos gramáticos, que colhem de Vitróvio a descrição dos primórdios da humanidade e das origens da língua. Assim, o Padre Fernão de Oliveira cita em 1536 em tom de burla a história que *Vitrúvio diz no segundo livro dos seus Edifícios* ¹³⁶ como algo já conhecido do leitor. E, de facto, em outro gramático, o humanista João de Barros, vemos ser aduzida a mesma passagem ¹³⁷ que afasta em seguida como *opiniões da gentildade*.

No mesmo autor ocorre o que julgamos ser a primeira menção de Vitróvio impressa em português, na *Rópica Pnefma* (Lisboa, Germão Galharde, 1532 , fl. Gijj) que escrevera em inícios do ano anterior na sua quinta da Ribeira de Alitem, perto de Pombal. Ao tratar da importância do papel das leis na vida em sociedade, refere as de Sólon e Licurgo para o direito, de Moisés para a religião, e as *que Victruvio daa ao archetector* , que diz deverem servir de modelo aos

¹³⁴ Pedro Nunes, *Tratado da Sfera* (Lisboa, 1537), fl. 101 v, cita Vitróvio a respeito das regras para desenhar uma rosa dos ventos: a alusão deve remontar a 1533, em que compôs o "Tratado sobre certas dúvidas da navegação" (*Obras*, III, 1940, p. 160).

¹³⁵ R. Moreira, "Arquitectura", in cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983, p. 311.

¹³⁶ Fernão de Oliveira, *Grammatica da lingoagem portuguesa* , Germão Galharde, Lisboa, Janeiro de 1536, cap. 3: cit por M. L. Carvalhão Buescu, *A Gramática da Linguagem Portuguesa de Fernão de Oliveira*, Lisboa, p. 43 e nota 10.

¹³⁷ João de Barros, *Diálogo em Louvor da nossa linguagem* junto à *Gramatica da Lingua Portuguesa* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1540): cfr. M.L. C. Buescu, *Babel ou a ruptura do signo. A gramática e os gramáticos portugueses do século XVI*, Lisboa, 1983, p. 251.

legisladores ¹³⁸. É também a Vitruvius que parece reportar-se a crítica que faz aos grotescos ou pintura *de romano* bem como o valor que confere à figura humana; mas o neologismo "arquitector" (que ainda usará Camões) não provém do original latino *architectus* nem da tradução de Cesariano, que emprega sempre *architecto* ao contrário do que pensávamos em 1983 ¹³⁹, mas sim da forma então corrente em Itália na linguagem oral. O que mostra terem existido outras vias de transmissão além das livrescas.

Uma leitura vitruviana de Vitruvius só surge na década de 1540, quando o mesmo Barros no prólogo da *Segunda Década da Asia* (publicada em 1553, mas escrita mais de 10 anos antes) faz da arquitectura o paradigma do próprio texto, e Pedro Nunes recebe a incumbência régia de traduzir o *De Architectura* para português, que já ia em mais de metade em 1541 como ele afirma na dedicatória do seu tratado *De Crepusculis* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1542). Desta nova fase do vitruvianismo em Portugal, que demonstra a maturidade da cultura arquitectónica do Renascimento entre nós, dá testemunho o surto editorial de traduções e edições de textos teóricos, como Sagredo, Alberti e Frontino, como em outro lugar tratamos.

Dez anos antes, com a excepção de D. Miguel da Silva e seu arquitecto mestre Francisco de Cremona, apenas Chanterene reflecte em sua obra o conhecimento da tratadística vitruviana, a que recorre como fonte para o estudo do antigo. Usa o mais acessível Diego de Sagredo, acabado de publicar em Toledo, e sobretudo a primeira

¹³⁸ João de Barros, *Rópica Pnema*, ed. facs., Lisboa, 1983, p. 99.

¹³⁹ R. Moreira, "Novos dados sobre Francisco de Holanda", nota 18.

tradução italiana de Vitróvio, feita pelo pintor e arquitecto paduano César Cesariano, discípulo de Bramante ¹⁴⁰. Publicada em Como em 1521, a importância desta residia tanto na erudição dos seus comentários como na clareza da ilustração, que "marque un moment essentiel dans l'histoire de l'architecture occidentale : une théorie architecturale vieille de quinze siècles, reçoit brusquement des formes visibles" ¹⁴¹. Se o recurso a Sagredo é fácil de compreender, e decerto não constituiria raridade numa época de tão forte influência castelhana, já a utilização do volumoso fólio de Cesariano com a sua visão fantástica de uma "arqueologia romântica" como a da *Hypnerotomachia Poliphili*, em que os elementos medievais e os renascentistas mesclam-se e procuram harmonizar-se, é revelador do tipo de cultura de Chanterene. Diante do leque de possibilidades que lhe abria a literatura teórica da época, ele escolhe a mais imbuída de goticismos, fruto do clima artístico lombardo-véneto em que um "maneirismo renascentista" (na expressão de Tafuri) surge como elemento vitalizador do Renascimento no Norte da Itália, tão aberto às influências nórdicas, e concretamente francesas, quão à margem dos desenvolvimentos puristas de Florença e Roma que D. Miguel da Silva privilegiava.

¹⁴⁰ Sobre este tratado, cuja importância capital para a arquitectura portuguesa tem passado despercebida, ver: C. H. Krinsky, "Cesariano and the Renaissance without Rome", *Arte Lombarda*, XVI, 1971, pp. 211-218; M. Tafuri, "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Cinquecento" in *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milão, 1978, pp. 387-458; F. P. Fiore, "Cultura settentrionale e influssi albertiani nelle architetture vitruviane di Cesare Cesariano", *Arte Lombarda*, 64, 1983, pp. 43-52; e as eds. facs. de Benjamin Blom (Bronx, 1968). C. H. Krinsky (Munique, 1969) e A. Bruschi e F. P. Fiore (Milão, 1981). Em Portugal estas não existem, e é mais fácil usar o próprio original (há 1 exemplar na Bibl. Pública do Porto e outro na de Évora).

¹⁴¹ R. Recht, "Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521", in *Les Traités d'Architecture...*, p. 63.

É aí que Chanterene, sintomaticamente, vai encontrar o modelo para a sua concepção própria da arte renascentista, ao invés da escassa repercussão que o livro conheceu em Itália, porém à semelhança do ocorrido em Espanha onde foi usado por Pedro Machuca no Palácio de Carlos V em Granada, e por Jerónimo Quijano na catedral de Múrcia ¹⁴², obras que revelam preocupações e tendências de gosto afins das chanterenescas. Autor algum tanto periférico em relação à tradição clássica italiana (o que explica o desinteresse bibliográfico que o rodeou até há poucos anos atrás), Cesariano cria a imagem de um estilo *ao romano* melhor adaptada às circunstâncias culturais do caso português, e é através dela, afinal, que vem a ganhar raízes entre nós o fenómeno do Renascimento. A obra que manifesta o impacto da novidade desse primeiro vitruvianismo, indirecto e tateante, mas não menos sincero, quase espalhafatoso, é a que vai ocupar Chanterene durante 3 anos ininterruptos : o retábulo do convento jerónimo de Nossa Senhora da Pena em Sintra, onde já trabalhava em fins de 1529 e que termina em 1532.

O retábulo organiza-se segundo uma série de círculos inscritos numa grelha ortogonal, de que resultam 4 nichos e um medalhão enquadrando um palco cénico com a Virgem e o Menino no trono. A qualidade escultórica dos quadros e relevos (em particular da cena central do Cristo Morto a ser colocado no sarcófago por anjos), bem como a graciosidade da grinalda pendente e dos diversos episódios da infância de Cristo, em que figuras em alegre movimento entram e

¹⁴² F. Marías e A. Bustamante, ficha B.30 in *El Escorial...* , p. 187.

saem passando de um quadro para outro como na representação de um auto vicentino, com destaque para a estupenda "Anunciação", próxima da que Andrea Sansovino esculpira pouco antes para a Santa Casa de Loreto ¹⁴³ : toda esta engenhosa *mise-en-scène* não nos deve fazer esquecer que ela assenta numa armação arquitectónica talhada à sua medida. O escultor faz gala em exhibir os seus conhecimentos de arquitectura, criando uma peça "ao romano" difícil de igualar, e que terá evidente influência sobre arquitectos como João de Castilho. São mísulas que avançam, arcadas em recesso, escadinhas e minúsculos arranjos de interior, colunas - isoladas, aos pares, em pilastras e balaustres, jónicas ou coríntias - sustentando arcos e entablamentos com moldurações de todo tipo, num verdadeiro mostruário que reflecte bem o estudo profundo de tratados italianos, embora a sua concepção geral de montagem de elementos soltos seja a mesma de Sagredo. Teve, com certeza, nas mãos o livro aparecido 3 anos antes em Toledo, onde este amador estabelecia as *medidas* dos vários membros com vista *aos oficiais que querem imitar e contrafazer os edificios romanos* ¹⁴⁴, a menos que a tenha lido na tradução francesa publicada em 1527 em Paris.

Mas principal fonte gráfica foi a tradução de Vitróvio no luxuoso in-fólio publicado no começo dessa década pelo lombardo Cesariano, com desenhos que combinam as buscas tridimensionais de seu

¹⁴³ Algum desenho deve ter atingido Portugal, porque certos traços da composição de Sansovino ausentes da Pena (o feixe de raios dirigido ao coração da Virgem, a saudação do Anjo e o tipo de baldaquino) aparecem num dos sarcófagos da capela dos Fundadores em Stª Clara de Vila do Conde (1526), já posto por Reynaldo na órbita de Chanterene.

¹⁴⁴ Veja-se a ed. facs., com notável introd. de F. Marías e A. Bustamante, Madrid, 1987.

mestre Bramante com o gosto pelo fantástico. Dessas gravuras Chanterene colheria não só a visão da ordem de coluna como um todo, ainda ausente de Sagredo, como certos pormenores decorativos de extrema importância, por nos darem a medida exacta do que o artista considerava "clássico", isto é, digno de ser imitado.

Ainda não foi observado que no retábulo da Pena a 2ª ordem coríntia sustenta um friso dórico - sobreposição admitida por Vitrúvio e usada por Francisco de Cremona na ábside da igreja da Foz do Douro - em que as métopas apresentam cabecinhas de anjos conforme uma ilustração de Sagredo (fl. Dij v), e os triglifos são compostos por 3 pequenos balaustres em pedra negra tal como aparece em Cesariano ¹⁴⁵. Este aconselha-o para *principalmente alcuni per piu spesso ornato* e justifica-o pelo termo *femur* ("coxa") usado neste passo por Vitrúvio. O que mostra que, como qualquer arquitecto italiano do tempo (embora com a desvantagem óbvia de não ter à mão vestígios materiais significativos). Chanterene preocupava-se em 1529-30 com o problema da reconstituição das ordens antigas, e confrontou para isso o texto do tratadista latino com a sua interpretação por Cesariano, optando pela versão mais decorativa das várias que este apresenta em alternativa; e que, como bom humanista imbuído de hermetismo filológico, foi buscar a razão da forma na etimologia da palavra que a designa. Estamos certos de que uma análise de pormenor estendida ao conjunto do retábulo (a merecer, só por si, toda uma monografia), a que não pudemos

¹⁴⁵ César Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Dece traducti de Latino in Vulgari...*, Como, 1521, fl. LXV verso: cfr. seu comentário ao cap. "De la ratione dorica" (Vitr. IV, 3).

proceder dadas as más condições de visibilidade, confirmaria e ampliaria estes primeiros resultados.

Dessa cortina arquitectónica, onde o jogo de escalas é uma constante e os diversos andares são definidos por longas inscrições latinas, destaca-se em primeiro plano o Sacrário em forma de templete circular de 2 ordens (colunas coríntias sobrepostas a pilastras jónicas), com contrafortes em forma de minúsculos entablamentos com frontão circular concheado em cujo vértice equilibra-se uma urna à antiga. Esta acusada preferência pelos frontespícios em meio círculo em vez da clássica forma triangular que lhe advinha da tradição decorativa tardogótica francesa dos frontões contracurvados, pode representar a sua justificação através da autoridade de Cesariano ¹⁴⁶ e de Sagredo, que, embora reconhecendo que "eles não tão aprovados como os ponteagudos", dá alguns princípios (que Chanterene segue) que *son por los antiguos aprovados* ¹⁴⁷. Tratava-se, pois, de dar fundamento antigo a uma forma de tradição medieval que continuava a ser apreciada, e a que por esses mesmos anos João de Castilho dava uma interpretação diferente - menos livresca e etimológica e mais lógica - com busto ao centro e estátuas nos ângulos, no claustro grande de Tomar. No seu aspecto de verdadeira maqueta de um edifício inexistente mas virtual, o retábulo da Pena lembra mais o "tempietto" períptero do

¹⁴⁶ Cesariano é o único tratadista do Renascimento italiano a referir os frontões semicirculares, dizendo serem *ornato con li ordini coronarii* na molduração e ao centro um óculo ou *fenestre rotunde de le sacre aeæe, per imitare la ratione del sole* (fl. LIX v).

¹⁴⁷ Diego de Sagredo, ob. cit., fls. Ci e Cij; Marías e Bustamante observam que "no existe otra explicación para ellas que la propia tradición práctica de los canteros castellanos" (p. 120).

"Casamento da Virgem" de Rafael em Brera (1504) do que qualquer construção real, como o de S. Pietro in Montorio de Bramante ¹⁴⁸ : um gosto pictórico em que, uma vez mais, a ânsia de conquista do espaço plástico é refreada pelas sujeições da escultura.

A estadia de Chanterene em Sintra, com prováveis saídas pelos arredores como a ida a Lisboa em Novembro de 1529 de que dá conta o almoxarife André Gonçalves - porventura o encomendador directo do retábulo da Pena, cujas obras (da autoria confirmada de Boytac) corriam a seu cargo - deixou profunda marca na região, como mostrou Vítor Serrão no artigo atrás citado : embora não compartilhemos as suas opiniões sobre a carácter retardatário e arcaizante, "experimentalista e de breve duração", que os modelos do Renascimento tiveram entre nós, e que em geral "a nossa arte haja passado à margem do fenómeno renascentista" ¹⁴⁹.

A Casa dos Ribafrias (actual palacete Pombal) construída no centro da vila por Gaspar Gonçalves, irmão do almoxarife, apesar das adulterações que sofreu mantém o átrio, pátio com fonte e salão nobre com lavabo sob um pórtico com medalhões que Reynaldo dos Santos atribuiu à mão de Chanterene, assim como os seus congéneres na fachada poente do palácio da Bacalhoa em Azeitão ¹⁵⁰. Mas, apesar

¹⁴⁸ Pormenor curioso é o das volutas em C que Rafael aplica nos contrafortes, inspiradas na cúpula da sacristia da maqueta bramantesca do Duomo de Pavia (Ch. L. Frommel, in *Raffaello architetto*, Milão, 1988, p. 16), executada entre 1496 e 1519 sob instruções de Amadeo e Dolcebuono (F. Borsi, *Bramante*, Milão, 1989, p. 181), e Chanterene aplica ao extradorso da cúpula, como Francisco de Arruda faria no cupulim do aqueduto de Évora. Esse uso da "cúpula em guarda-chuva" (como lhe chama Borsi) aponta, assim, para outras fontes lombardas independentes de Cesariano.

¹⁴⁹ V. Serrão, "O baixo-relevo..." cit., pp. 604-6.

¹⁵⁰ R. dos Santos, *A Escultura em Portugal*, II, p. 27: as afinidades são irrecusáveis, mas os medalhões de Sintra, de pequeno formato e fundo côncavo, deviam ser policromos, e os bustos têm fundas cavidades nos olhos decerto para

do seu evidente ar chanterenesco, deve antes tratar-se de obra de discípulos e seguidores marcados pela sua maneira ou seguindo instruções suas, pois nem as proporções esguias das colunas (com capiteis proporcionais à largura dos fustes, à maneira gótica, e não à altura) nem o uso do arco adintelado ocorrem em Chanterene. O seu autor, aliás, o pedreiro sintrense Pero Pexão ¹⁵¹, teve o cuidado de assiná-la, em caracteres góticos, no ábaco do capitel central dos arcos que separam o átrio do pátio de entrada : *Esta obra fez Pero Pexão no anno de myl e quinhentos e XXXIII annos .*

O mesmo poder-se-á dizer da Torre de Ribafria, no Lourel, na várzea de Sintra, onde Gaspar Gonçalves estabeleceu morgado (1536) e fundou solar (1541) antes de tornar-se alcaide-mor da vila. A casa com torre, de estrutura ainda gótica mas formada por componentes renascentistas, revela a mão do mesmo pedreiro (por exemplo, na forte abóbada da capela e na fonte cupulada do pátio, datada de 1549), ao que parece especializado na distribuição de água por jardins, pátios e fontes, como indica o seu cargo de "mestre dos canos de chumbo" do Paço Real de Sintra. Merece ser assinalado que um dos capiteis da fonte ostenta os símbolos heráldicos da alcaidaria (capacete e a chave da vila) com expressão quase manuelina, e a cúpula concheada enquadra-se em cartelas, trofeus, cornucópias e grinaldas, sendo exteriormente assinalada por urnas vagamente "à

a inserção de pupilas em pasta de vidro, uma técnica ainda gótica que Chanterene não usou. Sobre a casa Ribafria ver C. de Azevedo, *Solares Portugueses*, pp. 166-7 e A. Vasconcelos Simão, *Os de Ribafria, alcaides-mores da vila de Sintra*, Sintra, 1982.

¹⁵¹ Este Pedro Pexão, porventura de origem algarvia (Pechão ou Pexão é uma freguesia entre Tavira e Faro), já trabalhava em 1524 nas obras do Paço de Sintra, de que foi feito "mestre dos canos" em 1542, e ainda vivia em 1556 (S.Viterbo,ob.cit.,II, pp. 261-3).

antiga" interpretadas como potes tradicionais da cerâmica popular da região... Passados 15 anos e dissipada a memória da lição do mestre (o qual deixara discípulos tão pouco agradecidos quanto os pedreiros João Luís e João Rombo que o denunciaram à Inquisição), perdia-se o impulso classicizante dissolvido na tradição artística local.

Em Évora : o "Palácio de Sertório"

Estabelecido em Évora desde 1533 no seguimento da corte, Chanterene irá fazer sua essa cidade e enriquecê-la com algumas das mais notáveis criações do seu talento, que muito contribuíram para imprimir à antiga *Liberalitas Julia* o cunho clássico que ainda hoje a caracteriza. Nela encontrará, finalmente, reunidas as condições para dar largas à sua vocação de arquitecto.

Como vimos, aí frequentou as tertúlias de humanistas que constituíam a nata intelectual da cidade, reunindo-se à mesa para discutir em latim questões de teologia e fazer leituras em grego e hebraico; e aí lhe nasceu a filha a que deu o nome de princesa dos poemas homéricos e da tragédia grega : Ερμιόνη ou *Hermione* , a filha adolescente de Menelau e Helena de Tróia dada por Apolo em casamento a Orestes - o que sugere que, além de Homero, conheceria Eurípedes, que a transformou em personagem teatral.

Nesse ambiente impregnado de classicismo, o *insignis sculptor* ascende à depuração das formas arquitectónicas até então utilizadas (caso do túmulo de Francisco de Melo na igreja dos Lóios, de 1536) e desinteressa-se do talhe minucioso da pedra, que deixa aos seus

executantes de oficina (como no portal da igreja de S. Domingos, hoje no Cemitério Público, datada de 1535). A ele prefere a expressão gráfica do Desenho (como se vê do episódio narrado por Clenardo) e a modelação rápida de estudos em barro : a Plástica ou Πλαστικε elogiada por Plínio e por Pompónio Gáurico - cujo *De Sculptura* (Florença, 1504) não podia desconhecer -, técnica de que Francisco de Holanda diria mais tarde que "por ella comecei eu, sendo moço, a aprender". decerto com o próprio Chanterene ¹⁵². Mas não deixaria também de explorar, no outro polo da definição miguelangelesca (*per via de porre* frente ao *per via di levare*) a técnica delicada do baixo-relevo, mais desenhado que esculpido. O mármore alentejano desafiava-o à busca de novas formas, e podia, enfim, dedicar-se à Architectura, para o que não lhe faltavam encomendas.

É na órbita de D. João III - para o qual, assaz estranhamente, nunca trabalhou de maneira directa - que altos dignitários da corte solicitam Chanterene para grandes empreitadas. A primeira, talvez o motivo de sua deslocação para Évora, deveu-se a D. Alvaro da Costa, cunhado do poderoso "amo do rei" Bartolomeu de Paiva : como padroeiros do convento dominicano de Nossa Senhora do Paraíso o antigo camareiro-mor de D. Manuel e sua mulher D. Brites de Paiva pretendiam concluir o edifício. No refeitório, para sustentar o tecto

¹⁵² Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, ed. A. González García, Lisboa, 1983, p. 180; cfr. R. Moreira, "Novos dados sobre Francisco de Holanda", p. 633. A provável formação de Holanda junto de Chanterene pode explicar sua ânsia de classicismo e desejo de aproximar-se de Miguel Angelo, mas não parece ter-lhe deixado boas recordações: ao menos não o refere, e chama à Plástica "madrasta" da Escultura, um trocadilho baseado na designação de "mãe da escultura" que lhe dão Plínio e Gáurico.

em caixotões de carvalho, mestre Nicolau imaginou altas pilastras imitando toros de madeira (de que se conservam 3 no Museu Regional, datadas de 1533) finamente estriadas e atadas por uma fita como feixes de caules, em que, uma vez mais, foi buscar ao Vitróvio lombardo de 1521 a concretização da sua ideia.

Com efeito, a estampa do fólio VI e a divagação de Cesariano sobre as Cariátidas como *columnae corynthie vetustissime* , com adornos femininos e expressão de *lignae columnae* enriquecida com capiteis corintizantes de fantasia, levam-no adoptar a estranha "coluna dórica matronal" supostamente inventada no Templo de Diana em Éfeso (fls. LXII-LXIII) como a mais apropriada a um convento de monjas. Tratava-se, aliás, de uma ideia então no ar (por essa mesma data João de Castilho recolhia sugestões lígneas idênticas no seu Claustro de Santa Bárbara), sem dúvida oriunda da leitura do conto vitruviano (II, 1) da origem da architectura na *Aurea Aetas* das construções com troncos de madeira : passagem particularmente interessante aos Portugueses, porque Cesariano a exemplifica com os *novi populi trovati in le Insule de la Taprobana seu di Calicut* pelos navegadores *del Rege di Portogallo da li quali loci sono trovate infiniti ricchezze chare & delectevole, & altre opportune cose per la nostra humana vita pollita Christiana : de le quale cose asai in publica scrittura sono stampate* (fl. XXXII). Demolido o convento em 1902, nada sabemos, infelizmente, do arranjo architectónico da capela-mor em que estava integrado o túmulo de D. Alvaro da Costa, datado de 1535 (hoje também no Museu), uma das melhores obras funerárias de Chanterene.

Outra encomenda de vulto ter-lhe-á vindo do 1º Conde de Sortelha, D. Luís da Silveira (1481-1533), vedor-mor das obras do reino, que já encontrámos em 1529 a contratar com Diogo de Castilho e Diogo de Torralva o fazimento na vila de Góis do seu palácio com igreja e túmulo (este datado de 1531), de que apenas resta este último. No testamento lavrado em Lisboa em Março de 1529, o mesmo nobre deixava ordenado ao herdeiro "que faça as minhas casas de Évora que são morgado em que já tenho começado a fazer casas. Mando também que as acabe na ordem que vão" ¹⁵³. A 14 de Janeiro de 1534 Diogo de Torralva - decerto terminada a construção do palácio *ao romano* nas margens do Ceira, cuja perda deixou na história da arte portuguesa uma lacuna insubstituível - encontrava-se em Évora a pedir ao juiz de fora certidão do contrato. "por que tinha delle necesydade", supôs Vergílio Correia que para cobrar ao novo conde D. Diogo da Silveira o pagamento total da empreitada já concluída. Mas não podia ser ele o responsável pelas obras que entretanto aí corriam, pois já pelo S. João desse ano dava início em Setúbal à torre-baluarte do Outão, uma retardatária obra de arquitectura militar que mostra bem o avanço que significou para Torralva o convívio com Castilho em Tomar na década seguinte.

O antigo palácio dos Condes de Sortelha (hoje Câmara Municipal de Évora) ocupava uma extensa área e desenvolveu-se a partir do "castelo velho" cedido em 1450 aos Silveiras, tendo já D. Luís aí iniciado novas construções. Apesar de profundamente modificado

¹⁵³ V. Correia, "Um túmulo renascença", agora em *Obras*, III, pp. 131-154.

após 1881 para receber a sede da municipalidade ¹⁵⁴, subsistem vestígios suficientes para que as sondagens arqueológicas a que se procede actualmente no seu interior com vista ao estudo das Termas Romanas aí aparecidas¹⁵⁵ merecessem ser estendidas a todo o conjunto, cujas paredes, aberturas e linhas de circulação ainda são em boa parte as primitivas.

Uma simples vista da planta do edifício mostra tratar-se de um quadrado de 33 a 34 metros - exactos 150 palmos - de lado, tendo ao centro um pátio rectangular (hoje coberto e ocupado pela escadaria oitocentista em ferro) que mede cerca de 11 por 16,5 ms. - o que corresponde a 50 por 75 palmos, ou seja um rectângulo sesquiáltero de proporção 2:3, uma das preferidas da arquitectura do Renascimento. A mesma rege, aliás, a relação do pátio com os lados do bloco exterior, pois que estes correspondem ao triplo dum módulo de 50 palmos (3 x 50) e aquele à metade dessa cifra. Ilógico à luz do sistema métrico moderno, o edifício ganha pleno sentido e transforma-se num organismo coerente quando as suas medidas são calculadas segundo os padrões vigentes à época. O edifício actual esconde, pois, um exemplar até agora ignorado de grande palácio renascentista português, em forma de quadrado com pátio rectangular ao centro, como na perdida casa de João de Castilho e no Palácio Almada-Carvalhais em Lisboa ¹⁵⁶.

¹⁵⁴ T. Espanca, *Inventário* cit., p. 250, resume os escassíssimos dados conhecidos sobre a história do edifício, um dos mais interessantes de Évora.

¹⁵⁵ P. Sarantopoulos, "Os banhos públicos "Thermae" da Liberalitas Julia Eborae", *Cid. Ev.*, 69-70, 1986-87, pp. 120-4. (Agradeço ao arqueólogo e aos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Évora todo o apoio que gentilmente me prestaram.)

¹⁵⁶ Sobre este veja-se R. Moreira, "Palácio Almada-Carvalhais, uma ruína lisboeta - Requiem por um monumento", *Oceanos*, 3, 1990, pp. 100-2.

O uso da proporção sesquiáltera é particularmente interessante. Assim eram traçadas as "plazas mayores" na Espanha (como a de Valhadolid em 1561) bem como no América, *en quadro prolongada, que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque será más a propósito para las fiestas de a cavallo, y otras* ¹⁵⁷. É aqui evidente, como nota F. Mariás, a referência ao estipulado por Vitrúvio (V, 1) para o fórum itálico, diferente do grego por este ser quadrado e aquele oblongo, com 3 partes de comprimento e 2 de largura, devido ao costume romano dos jogos e combates de gladiadores. O comentário de Cesariano mostra que esta razão mantinha a sua actualidade no século XVI. ao aplicar-se aos torneios ou justas, exercícios militares e jogos equestres : *si como si sole fare li militi armati giostrare per qualche praecio posito in apparentia da qualche republica* , ou a *fare correre li velocissimi cavalli, vel altre sorte di giochi per leticia del popolo* (fl. LXXIII. em que dá ilustrações dos dois tipos de forum, o grego e o latino).

D. Luís da Silveira deveu a sua carreira ascendente ao facto de ter sido guarda-mor de D. João III enquanto príncipe, cargo que recuperou em 1529 e conseguiu manter na família. O officio de "guarda-mor da câmara" ou "capitão dos cavaleiros da câmara" era da máxima confiança (o 2º na hierarquia da casa real depois do mordomo-mor) e consistia no comando da guarda pessoal do rei composta por 24 fidalgos da melhor nobreza, implicando a obrigação teórica de dormir à porta da câmara real. Para D. Luís isso significava, com o dever de residir na corte e acompanhar de perto o rei, o fim do

¹⁵⁷ "Recopilación de Leyes...", 1681, II, fl. 91 v: cit. por F. Mariás, *El largo Siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 62.

ostracismo político e do quase exílio a que fora levado por intrigas palacianas; e seu filho D. Diogo seria, por carta régia feita em Évora a 29 de Outubro de 1533, também nomeado "guarda-mor e capitão dos cavaleiros da guarda de el-rei".

Se considerarmos que uma residência de tal grandiosidade (muito maior, sem dúvida, que a de Góis) apenas se justificava depois da corte lá se ter estabelecido em 1531-32, podemos, talvez, ver nesse sucesso familiar o motivo da decisão de D. Luís da Silveira de construir um palácio no lugar das "casas" que no precoce testamento de 1529 desejava terminar, e da escolha de um projecto adequado à sua nova condição de comandante da mais alta milícia equestre do reino, como era o *fórum latino* . As palavras de Cesariano assentavam como uma luva a este desiderato; mas só alguém muito familiarizado com o espírito vitruviano, como Chanterene, e habituado a percorrer as páginas da edição de 1521, poderia convencer disso o velho Conde da Sortelha.

Talvez outras razões estivessem por detrás de tão singular partido architectónico (que não deixa de lembrar o palácio de Carlos V em Granada, junto de quem D. Luís da Silveira fora embaixador e íntimo amigo). Um dos troços mais interessantes do edifício - não por acaso o único que escapou intacto às mudanças contemporâneas - é o bloco quadrado de ângulos cortados que ocupa ao fundo a zona intermédia, ligeiramente deslocado para Sul em relação ao eixo da entrada. Contém uma sala circular abobadada que, por servir de arquivo camarário, passou despercebida aos historiadores da arte ¹⁵⁸. Ao

¹⁵⁸ Assinala-a T. Espanca, *lug. cit.*, que data-a de "cerca 1560". Aqui propomos retrasá -la para 1532-33, parecendo-nos, no entanto, aceitável a sua datação na

serem efectuadas obras de renovação do pavimento aí apareceram há poucos anos extensos vestígios de termas romanas, neste momento em vias de escavação. O solo, desprovido de estratigrafia e muito mexido, indica terem havido diversas obras ao longo dos tempos : aí funcionaram, de facto, uns *banhos velhos* durante a Idade Média ¹⁵⁹ que mostram a continuidade de utilização do edifício, sujeito a periódicas reparações até ser integrado nas casas dos Silveiras, de cuja 1ª fase (após 1450) devem datar os pequenos portais graníticos de arco quebrado e uma mudança de funções. Ao longo de todo o período medieval a construção parece ter mantido a forma circular das termas romanas (porventura um *laconicum* como em Conímbriga) cujas paredes sobem até altura ainda não determinada, sendo talvez um dos edifícios do género com a superestrutura mais bem conservada no país. As obras de raiz empreendidas pelo Conde da Sortelha após a sua reintegração na corte e a vinda definitiva desta para Évora - isto é, em 1532 ou 1533 (o ano da sua morte) - senão já as de âmbito mais modesto que ele declarava no seu testamento estarem a decorrer, tinham obrigatoriamente de deparar com esses vestígios e de definir uma atitude perante eles.

O que julgamos mais significativo dos novos rumos da cultura da época é que, face à desleixada conservação medieval das ruínas por inércia ou por razões meramente utilitárias, essa atitude fosse agora não só de consciente respeito, mas de tentativa de compreensão e reconstituição, de "renascimento" desse objecto arquitectónico. Como

2ª metade do século XV das 2 portadas góticas de granito colocadas na diagonal, existindo talvez uma 3ª onde hoje está embutido um armário.

¹⁵⁹ Informação que devemos à generosa amabilidade do Sr. Túlio Espanca.

hoje, fizeram-se então, sem dúvida, sondagens arqueológicas e estudos tendentes a recuperar a feição originária do edifício e a servir de base a uma *restauratio* entendida à maneira da época, isto é, segundo um espírito de contemporaneidade do antigo com o objectivo tanto estético-humanístico como ideológico de fazer reviver as belas formas antigas num contexto moderno e de assim reatar com a Antiguidade os laços de vida interrompidos pela ignorância medieval. Fora da Itália, não conheço outro exemplo de persistência urbana tão denso e rico de sentidos quanto este, em que em poucos metros de linha vertical, pela sobreposição dos estratos construtivos, podem ser "lidos" não apenas dois milénios de história, como a sua interrelação e as sucessivas ideias arquitectónicas e ambientes de cultura. ¹⁶⁰

Enquanto aguardamos as conclusões do trabalho em curso pelos arqueólogos - hoje melhor apetrechados, mas bem mais lentos do que os seus colegas do século XVI - tudo indica que 3 espaços sucediam-se de Sul para Norte de modo visível : um pátio fechado para serviço das termas em torno de suas duas faces externas, sob o qual situavam-se as fornalhas e onde um contraforte, talvez quinhentista, encobre a silharia de um dos chanfros do octógono; uma sala circular de 9 ms. de diâmetro implantada sobre o tanque do *laconicum* com quatro vãos dispostos nas diagonais do quadrado exterior, a servir de portas ou de exedras (a comunicação actual com

¹⁶⁰ É curioso notar que já foi aventada a possibilidade da rotunda romana de S. Luís dos Franceses, do normando Chenevières, dever a sua forma ao facto de ter sido implantada sobre umas termas romanas (P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, 2, p. 51). Esta hipótese, não confirmada em Roma, veio afinal a verificar-se em terra eborense.

o átrio da Câmara, como se vê pelo exame das soleiras, tendo sido aberta em cota mais elevada no lugar da primitiva); e uma outra sala também circular aparentando 5 a 6 ms. de diâmetro (o *caldarium* ?), decerto muito arruinada porque apenas os dois segmentos de parede curva ligados à anterior foram conservados, já no século XVI transformada em corredor de passagem Este-Oeste como indica o andamento das abóbadas de aresta simples, uma das quais tem ao centro um escudo armoriado em pedra ¹⁶¹. Seria vã qualquer tentativa de imaginar a distribuição dos espaços no projecto renascentista de 1532-33, para além da constatação de que o bloco quadrado-octogonal de interior circular, pela sua importância e destaque no conjunto do plano e pelo cuidado posto na sua decoração, deveria ser a capela do palácio.

Qualquer que seja a parte que ele conserva ou renove da construção romana temos, assim, no coração do palácio Sortelha um espaço circular enobrecido com belos remates da Renascença em estuque (urnas ladeadas por volutas que caem pela arquivolta, como em Celas) colocados sobre os dois portaizinhos góticos, e sobretudo com uma abóbada estrelada de 8 lunetas que parece inspirar-se na da rotunda de Celas. As diferenças devem-se apenas a um desejo de simplificação e classicismo : as ogivas e arcos formeiros foram eliminados, ficando apenas as nervuras secundárias em alvenaria, o que lhe confere maior leveza; o perfil desses liernes e terceletes tende a ser rectilíneo, e as chaves, planas como medalhões,

¹⁶¹ De difícil leitura por estar coberto de cal, o autor do *Inventário* vê nele as 3 faixas dos Silveiras, mas essas faixas são ondeadas, indicando os Vasconcelos, morgados do Esporão. Só o estudo das ligações familiares na época poderá esclarecer a questão.

ornam-se com motivos florais estilizados, tendo a do centro uma roseta concheada que recorda as da igreja da Graça; e, em vez dos suportes espiralados à manuelina de Celas, os arcos apoiam-se num friso moldurado e denticulado que corre a toda a volta assente em mísulas com volutas gordas, próximas das que João de Castilho fazia então em Tomar.

Além das evidentes afinidades com a obra chanterenesca de Celas, esta rotunda eborense - que mais que nunca justifica o epíteto de *à romana* - provoca perplexidades que, a nosso ver, só uma intervenção mais ou menos directa do escultor na elaboração do projecto poderá explicar. Com efeito, o Museu de Évora guarda uma primorosa escultura da Virgem com o Menino unanimemente atribuída a Chanterene que foi trazida no século passado do palácio dos Condes de Sortelha, sem dúvida que da sua capela ¹⁶². As pequenas dimensões do retábulo, destinado a um nicho na parede, e sobretudo as duas mísulas em que se apoia, exactamente iguais às da sala circular da Câmara, permitem pensar com forte probabilidade que o altar estaria ali, ocupando uma das exedras actualmente tapadas (talvez a do ângulo S.E. em que foi instalado o armário). Tal como em Celas, uma intervenção pontual do *insignis sculptor* adquire dimensões inesperadas, alargando-se à própria organização das estruturas espaciais. Houve, sem dúvida, um pedreiro encarregado de calcular os materiais e resolver os aspectos técnicos, bem como da direcção da obra; mas foi Chanterene quem, como verdadeiro "arquitecto" no sentido coevo da palavra, pensou a totalidade do

¹⁶² P. Dias, ob. cit., p. 150. A atribuição é de Reynaldo dos Santos.

programa (e não apenas uma esculturinha para o altar) e deu consistência intelectual e simbólica às diversas soluções.

Não temos a sorte de possuir qualquer desenho (como seria natural em Itália) dos estudos arqueológicos então efectuados, nem sequer uma indicação do que foi encontrado. Existe apenas uma vaga tradição, de evidente sabor humanístico e origem erudita, veiculada por André de Resende ¹⁶³ e repetida por toda a historiografia local a ponto de incorporar-se no imaginário popular e na própria toponímia, segundo a qual ali teria existido o palácio de Sertório, o caudilho romano dos Lusitanos cuja capital teria sido Évora. O peso dessa tradição foi tão forte que a velha Praça do Peixe medieval, onde se erguia a morada dos Silveiras, passou a ser designada até hoje por "Praça de Sertório"...

No século XVII o Padre Manuel Fialho reuniu essas lendas, referindo o seu compilador Padre António Franco como um dado adquirido que Sertório *edificou um majestoso palacio na praça que é do peixe* , e que o palácio que fora do grande Sertório, depois de Giraldo Sem Pavor e de seus descendentes, os Pestanas até os Silveiras , era o mesmo em que morou como senhorio o primeiro Conde da Sortelha ¹⁶⁴.

¹⁶³ *História da Antiguidade da Cidade Evora* (Évora, André de Burgos, 1553), ed. Sá da Costa, 1963, cap. 4. No *De Antiquaribus Lusitaniae* o sábio latinista pouco acrescenta, sem dúvida por não ter podido observar pessoalmente esses vestígios: ao instalar-se em Évora, por meados de 1533, já as obras do palácio estariam adiantadas.

¹⁶⁴ Pe. António Franco, *Évora Ilustrada* , ed. A. de Gusmão, Évora, 1945, pp. 28 e 329. Referências ao "Palácio de Sertório" encontram-se em todos os escritores que se ocuparam de Évora, de Resende ao século XIX, que seria interessante recolher.

Resende, escrevendo muito perto do nascimento da lenda e até cúmplice na sua difusão, conta que esse *vaieroso capitão* romano-lusitano, tendo estabelecido a sua capital em Évora, *fez sua casa, que inda agora se chama de Sertório, em a qual tinha hua mulher, sua doméstica, e três libertos, segundo parece per este elegante letereiro que haverá seis anos se descobriu junto das mesmas casas, que diz assi* : LARIB. PRO SALUTE ET INCOLUMI-TATE DOMUS Q. SERTORII COMPETA-LIB. LUDOS ET EPULUM VICINEIS / JUNIA DONACE DOMESTICA EJUS ET / Q. SERTOR. HERMES. Q. SERTOR CE-PALO. Q. SERTOR. ANTEROS LIBERTI. *Do qual letereiro esta é a declaração: Por saúde e estabilidade da casa de Quinto Sertório, Junia Donace, sua domestica, e Quinto Sertório Hermes e Quinto Sertório Cepalo e Quinto Sertório Anteros, seus libertos, à honra dos deuses Lares, em o dia da festa chamada Compitália, fizeram jogos públicos e derom convite a todos os vizinhos*.¹⁶⁵ Se procedermos à "desmontagem" da lenda, o que chama de imediato a atenção é que ao tempo em que ele publicava estas palavras já se chamava correntemente "Casa de Sertório" ao palácio Sortelha, e que este era visto, à luz dessa mesma inscrição, como local apropriado para jogos públicos e festins (*epula*) com a participação de toda a gente da cidade : o que sugere irresistivelmente as passagens de Vitrúvio e de Cesariano referentes à função do fórum latino. Não ousaremos insinuar que se tratou de uma mistificação de Chanterene e de seus amigos latinistas; mas houve, com certeza, uma epígrafe "achada" junto à casa tendenciosamente lida por algum erudito local e avivada por um

¹⁶⁵ André de Resende, ob. cit., p. 17. Esta é uma das inscrições desde Hubner rejeitada pela crítica epigráfica como tendo sido forjada pelo próprio Resende.

hábil lapicida, que providencialmente vinha enobrecer e especificar a função do novo solar dos Silveiras.

Não se sabe ao certo de quando data a redacção da *História* do antiquário eborense, e a partir de quando deveremos contar os 6 anos a que ele refere esse achado. Impressa em 1553 a instâncias do juiz da cidade Dr. Gil de Vila-Lobos, ela fora escrita há algum tempo a pedido da Câmara e deixada inacabada. O mais provável é que tenha sido começada por volta de 1538, entre o abandono da corte (1537) e a *doença e perigo de vida do Cardeal-Infante nosso Senhor e Prelado*, D. Afonso, em 1539-40, pois é sem dúvida a este que se refere e não ao seu sucessor (cuja aiusão adiante tem toda a aparência de ser uma interpolação) : o que traria o duvidoso achado epigráfico para uma data em torno a 1532, anterior, portanto, à chegada de Resende.

Outro aspecto do emergente mito sertoriano - que utilizava meios medievais para atingir fins humanísticos - é a associação que estabelece entre o heróico capitão luso-romano com a sua *coorte* ou guarda pessoal de cavaleiros composta por eborenses¹⁶⁶ e o capitão dos "cavaleiros da guarda de el-rei" que era D. Luís da Silveira, a própria homofonia dos nomes Sertório e Sortelha prestando-se a reforçar essa deliberada identificação, tão ao gosto reenascentista. O guarda-mor via-se ou era visto, assim, como um novo Sertório e o seu palácio como a sede ideal para os exercícios hípicas da guarda pretoriana que ele comandava, em jogos e cavalgadas (*ludi*) que serviam de entretenimento público e exibição de seu poder e riqueza.

¹⁶⁶ Resende, ob. cit., p. 16; A.Franco, ob. cit., p. 25.

Logicamente, a esse extraordinário papel histórico devia corresponder um cenário à sua altura, de que o "Forum Latinorum" descrito e ilustrado por Cesariano oferecia o modelo apropriado.

A um edifício romano (que sabemos hoje terem sido termas) interpretado como sendo a casa do próprio Sertório com base numa lápide de suspeito aparecimento foi, pois, imposto um tipo ideal de construção de que se julgava ser ele representante : um conceito de "restauro" que, no seu procedimento mental, não difere do que ainda era corrente em tempos recentes... Diga-se, em abono do escrúpulo arqueológico dos homens de Quinhentos, que o levantamento das ruínas então descobertas parece ter encontrado uma utilização mais cuidada do ponto de vista da reconstituição do antigo, isenta dos desejos de glorificação pessoal, com forte cunho ideológico e político, que moviam D. Luís da Silveira. Com efeito, o esquema em 2 círculos ligados por uma pequena passagem em que um deles, ligeiramente maior, insere-se num quadrado e possui 4 exedras nos ângulos - como as escavações têm vindo a revelar - reaparece sem alterações significativas num complexo monástico erigido antes do meado do século em Vila Nova de Gaia, o convento crúzio do Salvador na Serra do Pilar - um projecto que, de acordo com Kubler, "escapes conventionality, being unique in the history of architecture" (p. 68). Não deve tratar-se de coincidência, e era uma fonte bem mais acessível do que o palácio de Carlos V em Granada : o seu arquitecto, Diogo de Castilho, estadeou em Évora em 1535 para discussões com os arquitectos da corte, e é em 1537 que ele abre os alicerces desse edifício, que o seu promotor, Frei Brás de Braga, gostava de designar como *o rei dos conventos* .

Se a presença de João de Ruão neste acontecimento crucial para a arquitectura renascentista no Norte do País constitui um dado de indiscutível alcance, não pode negar-se que, ainda aqui, é a atracção chanterenesca pelas arquitecturas à antiga em forma circular que transparece; facto tanto mais assinalável quanto a fortuna da planta centralizada no meio eborense sofrerá uma profunda viragem no Alto Renascimento. O corte com o antigo passa pelo repúdio da forma circular - chegando a ser colocada no Index a passagem de Alberti que a elogia, que aparece riscada em quase todos os exemplares que hoje se conservam em nossas bibliotecas ¹⁶⁷ - e pela preferência pelos jogos de figuras geométricas, num purismo anicónico quase que iconoclasta (casos do Bom Jesus de Valverde, de 1547-50, e de São Vicente, c. 1560) que irá ser protagonizado pelo arquitecto do Cardeal D. Henrique, Manuel Pires.

Perspectivismo

Um outro traço da criatividade artística de Chanterene que conhecerá larga repercussão na arquitectura portuguesa do Renascimento, é o seu entusiasmo pelas técnicas do ilusionismo perspectico. Já em Santa Cruz de Coimbra, ao passar à pedra algumas gravuras de Durer com os Passos da Paixão nos 4 baixos relevos do

¹⁶⁷ O passo está no capítulo dedicado ao número e disposição de altares (VII, 13), e já aparece censurado no Index de 1581 (A. Moreira de Sá, *Indices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, 1983, p. 633). Para uma interpretação no contexto da cultura artística, ver R. Moreira, "Portugal e a planta centralizada no século XVI", in *El Escorial y el Templo Centralizado*, Escorial, 1986 (no prelo).

"Claustro do Silêncio", enquadrara-os em retábulos fingidos de belo efeito, em que a ilusão de profundidade é dada por abóbadas de caixotões e faces concheadas obtidas por meios essencialmente gráficos. Nem é outro o que procura obter com a multiplicação dos planos e o contraste entre figuras de vulto e relevos à flor da pedra que animam a maior parte das suas obras.

Já Bramante havia mostrado no coro fingido de S. Maria presso San Satiro (c.1480) em Milão todo o partido que se podia retirar de um uso imaginativo dessas regras para a ampliação de um espaço fechado. Com ele, os meios expressivos do pintor e do arquitecto tornavam-se intercambiáveis : como escreve Bruschi, "l'architettura è divenuta essenzialmente pittura, fatto visivo, rappresentazione di se stessa e spettacolo" ¹⁶⁸. Essa contaminação de meios expressivos de origens diversas existia como uma potencialidade intrínseca à arte do Renascimento, mas curiosamente não parece ter seduzido os artistas italianos : a própria experiência de Bramante ficou como um caso isolado (de resto, forçado pela natureza do terreno em que a passagem de uma rua impedia a construção de uma ábside verdadeira), uma *trouvaille* sem sequência. A confusão entre os métodos representativos do pintor e os construtivos do arquitecto, entre a composição perspectica e a tectónica, apareceria como uma aberração desprovida de sentido.

É outro, de facto, o sentido do ilusionismo praticado por Chanterene. Este não simula por meios pictóricos uma profundidade inexistente, mas utiliza aqueles para intensificar o efeito ilusório de

¹⁶⁸ A. Bruschi, *Bramante*, Bari, 1977, p. 61 (há trads. ingl. e esp.).

dilatação do espaço através do tratamento em perspectiva de elementos escultóricos e arquitectónicos já existentes. Os volumes reais não são apenas sugeridos, mas perspectivamente distorcidos a fim de parecerem mais volumosos do que realmente são... Compreende-se que essa transposição à primeira vista ingénua das convenções figurativas do interior para o exterior, em que a representação perspectivada de um corpo é tomada pelo próprio corpo invertendo assim o processo mental de descodificação da perspectiva, fosse algo que repugnaria a um artista italiano ou italianizante, e que, pelo contrário, atraísse os espíritos formados dentro dos maneirismos do último gótico. No fundo, era uma decorrência do gosto tardogótico pelos planos oblíquos e ângulos enviesados, proveniente da rotação de figuras geométricas interpenetradas.

O processo aparece usado ocasionalmente como um "truque" tão discreto que chega a passar despercebido, entre os escultores regionais franceses do Primeiro Renascimento, nomeadamente na região de onde vimos ser natural Chanterene, a Baixa Normandia : é o caso de uma lucarna, datada de 1539, do pórtico da Trindade em Falaise (Calvados) ¹⁶⁹, atribuído a Hector Sohier, autor da cabeceira gótico-renascentista de St. Pierre de Caen em 1518. Mas é sobretudo fora de seu país de origem que esses artistas provinciais sentiram a mão livre para desenvolver esse gracioso estratagema visual, quando as circunstâncias o aconselhavam : assim fez Estêvão Jamete (ou

¹⁶⁹ Como escreve B. Lossky ("L'architecture", in *La Renaissance en Basse-Normandie*, Caen, 1975, p. 10): "A noter, sous l'un de ces frontons, des moulures disposées de façon à produire un effet de perspective en trompe-l'oeil, astuce que connaissaient déjà les décorateurs de Pavie et Bramante".

Étienne Jamet, de Orléans) na porta da sacristia da igreja do Salvador em Ubeda (1540) audaciosamente aberta num ângulo do cruzeiro; e o próprio João de Ruão logo após a sua chegada a Portugal, ao dispor as mísulas da torre da igreja da Atalaia (1528) e na "Porta Especiosa" da Sé de Coimbra.

Ao empregar sistematicamente esta receita gráfica, transformando aquilo que para outros não passava de um recurso de ocasião num verdadeiro princípio compositivo, que estende de pequenos nichos (claustro de St^a Cruz, altar Sortelha) a inteiras superfícies côncavas (retábulos de S. Pedro e da Pena), Chanterene inova a um grau difícil de apreciar, e ganha um lugar próprio na história da perspectiva ocidental. A aparente incompreensão dos limites e natureza da Perspectiva que estas construções - a que é costume chamar "perspectivadas" - reflectem mostra, ao invés, uma certa familiaridade com o tipo de desenho architectónico divulgado em Itália por volta de 1500 ¹⁷⁰ e a exploração das ambiguidades de leitura a que o mesmo se prestava no seio da cultura artística portuguesa. Colocar no espaço real corpos volumétricos sujeitos às mesmas deformações a que estavam submetidos no plano com o fim de acentuar a ilusão da tridimensionalidade, significava confundir o nível da representação com o da realidade, e reduzir as leis da Perspectiva às da Optica medieval, no que parece ser o resultado da conjugação do sistema perspéctico renascentista com o realismo coisificante típico do manuelino. Não será por acaso que a "invenção"

¹⁷⁰ W.Lotz, "The rendering of the interior in architectural drawings of the Renaissance", *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, Mass., 1981, pp. 1-65.

chanterenesca irá encontrar eco na obra de um arquitecto atento a esses dois mundos, como era João de Castilho, e que este a aplica a uma realidade tão objectiva quanto a luz.

Ignorando as subtilezas da *costruzione leggitima* albertiana, cuja penetração na cultura artística portuguesa parece ter sido bem limitada e tardia ¹⁷¹, Chanterene concebe a Perspectiva não como uma relação entre o olho e as coisas no espaço mas como uma propriedade das próprias coisas - o que mostra que para ele (talvez sob a influência das reflexões sobre Optica e Catóptrica de Francisco de Melo) os raios visuais partiam dos objectos, à maneira medieval e aristotélica - e emprega um método de construção bifocal, de raiz oficial, cujos fundamentos teóricos podia encontrar no tratado do seu compatriota Jean Pélerin Viator *De artificialis perspectiva* (Toul. 1509) ou no do humanista napolitano Pompónio Gáurico (*De Sculptura* , Florença, 1504). Ao aplicar à escultura a perspectiva geométrica dos pintores, ele estaria acima de tudo a explorar a essência matemática do espaço e a atribuir à sua arte a dignidade científica que as artes do desenho já possuíam, assim demonstrando o estatuto de artista liberal do escultor.

O triunfo desta concepção encontra-se numa obra hoje muito deturpada mas ainda reconstituível : a capela-mor da igreja da Graça em Évora (de cuja architectura nos ocuparemos adiante). O espaço da anterior igreja conventual, transformada em 1534-35 numa das

¹⁷¹ Francisco de Holanda refere só ter tomado conhecimento do essencial *Della Pittura* de Alberti quando acabava de redigir o seu *Do Tirar pelo Natural* (Janeiro de 1549), devendo referir-se à edição italiana de 1547. Aliás, a secção "Da Perspectiva" do *Da Pintura Antiga* (1548) é uma das menos conseguidas de todo o tratado holandiano.

construções paradigmáticas do novo gosto antiquizante da corte de D. João III, foi por este cedido aos Vimioso para sua capela familiar : embora só em 1540 a concessão fosse oficializada, é natural que o Conde de Vimioso já a tivesse obtido desde alguns anos antes e aí promovido as obras necessárias. Seu irmão, o ambicioso D. Martinho de Portugal a quem tanto deve o humanismo português ¹⁷², ao regressar pelo Verão de 1536 de sua embaixada em Roma trazia um breve papal de Março desse ano autorizando a mudança das ossadas do pai (o bispo D. Afonso de Portugal) e da irmã para nova igreja por eles escolhida, a qual, embora silenciada, não devia ser senão a dos Gracianos eborenses.

O espaço simples e liso da antiga capela-mor recebeu um tratamento escultórico com a colagem de fragmentos perspectivados que, através da intensificação do efeito de perspectiva, criou um espaço fictício de rara qualidade, uma câmara mágica de espelhos, onde parece ressoar um eco das novidades deixadas em Portugal por Andrea Sansovino ¹⁷³. Um alto embasamento dórico (correspondente à mesma ordem usada no nível térreo do pórtico da fachada) com rosetões concheados separados por triglifos - a que faltam os balaustres de mármore negro, sem dúvida, como na retábulo da Pena - ergue a linha do horizonte muito acima do ponto

¹⁷² Sobre esta figura fulcral, com tantos pontos de contacto com seu conterrâneo D. Miguel da Silva, e que como ele tanto poderia ter feito pelo Renascimento na arte portuguesa se não o tivesse atalhado a morte precoce (em 1547), ver J.S.Silva Dias, *Apolítica cultural da época de D. João III*, Coimbra, 1969, pp. 106-126; D. Pires de Lima, "O primeiro arcebispo do Funchal, D.Martinho de Portugal, Primaz das Índias", *Anais, Acad. Port. da História*, 31, 1986, pp. 103-132; e S. Deswarte, "Domenico Giuntalodi, pintor de D. Martinho de Portugal", *Revue de l'Art*, 80, 1988, pp.52-60.

¹⁷³ R. de Faria Moreira, "Três baixos-relevos maneiristas de Azeitão", *Belas-Artes*, 31, 1977, p. 98.

de vista do observador, ao plano das janelas, assim definindo um espaço propositadamente ambíguo, em que a visão é puxada para o alto e para fora dos muros, como que transportando-o a uma esfera mais elevada e espiritual. Simultaneamente, a sua escala relativa faz o espectador agigantar-se a fim de poder contemplar essa atmosfera superior e sobreumana, digna de heróis, como os que ali se encontram sepultados e representados. Por via do artifício perspectico, pois, o espaço fechado da capela-mor transfigura-se numa antecâmara do infinito, sugerido pelos três diferentes pontos de fuga das janelas, uma das quais datada de 1537 numa pequena cartela. O seu desenho em "trompe-l'oeil" seria imitado na capela-mor dos Jerónimos e na igreja da Luz - dois panteões - por Jerónimo de Ruão, que mostra ter sido sensível à novidade aqui proposta.

Tratava-se, antes de mais, de uma homenagem de desagravo ao bispo D. Afonso de Portugal, cuja linhagem só não superava a dos Braganças pelo estigma da bastardia recente; mas, ao mesmo tempo, de uma glorificação dos Vimioso na pessoa do próprio prelado D. Martinho, o erasmiano arcebispo do Funchal desde 1533 Primaz das Índias - pleiteando mesmo o barrete cardinalício à revelia do rei - que sem dúvida não terá sido estranho a essa concepção "heróica" à antiga materializada por Chanterene. Não seria de admirar, por isso, que o mausoléu de D. Afonso - hoje no Museu de Évora - houvesse sido concebido para ocupar o lugar central no topo da capela-mor, por cima do altar (estando a campa no chão, como era uso), só sendo transferido para o lado esquerdo ao colocar-se o retábulo tardio de vulgar pintura maneirista, hoje num transepto de S. Francisco. Restituído em imaginação, o conjunto do embasamento

marmóreo com o sepulcro e as 3 janelas-tabernáculo formam um recinto magnífico dominado por efeitos de ilusionismo perspectico, em que aqueles ressaltam para fora do plano das paredes ao encontro do espectador em contraste violento com estas, que criam recessos no interior do muro visando eliminar os seus ângulos e sugerir a abertura de espaços virtuais.

O sepulcro (a que faltam igualmente os colunelos-balaustres e as estatuetas dos nichos), de proporções tão verticalistas quanto as da fachada, pode ser poucos anos posterior às janelas e possui maior sobriedade decorativa, como convém à sua função solene. O elemento central é a tumba-ossuário sobre a qual cai um pano de mortalha, a meia altura entre o sacrário em forma de códice desenrolado e a calota concheada, da qual devia pender o chapéu episcopal com suas borlas, a lembrar o cardinalício tão ambicionado por D. Martinho. Os pedestais das colunas de fustes estriados no topo da cabeceira ostentam uma curiosíssima galeria de tipos antigos em perfil, que constitui a mais antiquizante série iconográfica do Primeiro Renascimento português, decerto inspirados em gravuras de livros (como o *Imperatorum Romanorum Libellus* , de Estrasburgo, 1526, que dá os retratos dos imperadores romanos desde César a CarlosV) ou tirados de moedas, medalhas e gemas gregas e romanas como as que D.Afonso coleccionava, senão mesmo de desenhos trazidos de Roma por D.Martinho.

À direita um busto com elmo grego poderá ser um capitão ateniense, Péricles ou Alexandre, a que respondem no seguinte 3 perfis sobrepostos de jovens guerreiros : um com capacete de fantasia usado nas paradas e torneios, outro de cabeleira crespa (um

negro ou índio?), e o terceiro, de coroa bárbara e farto bigode, provavelmente um rei gaulês. Na janela do ângulo oposto vêem-se de um lado os bustos sobrepostos de dois imperadores romanos, um jovem e outro ancião - identificáveis com Augusto e Galba ¹⁷⁴ - de feições bem características; e do outro, um enigmático torso de jovem dansante de toucado bizarro, à maneira etrusca ou grega arcaica, que segura com uma mão um chifre oco enquanto com a outra espreme para dentro dele o seio esquerdo : o que, a nosso ver, não pode ser senão a ninfa cretense Amalteia, que amamentou Zéus antes da sua conquista do Olimpo (um mito que, como veremos, está patente no pórtico) e de quem se originou a cornucópia ou "corno da abundância", símbolo da fertilidade e riqueza. O modelo parece ter sido tomado de um original pré-romano, como indicam a sua pose dansante, as madeixas e ornatos do penteado e o desenho amendoado dos olhos, além do típico perfil grego e do "sorriso arcaico" que também se encontra no jovem capitão. É, pois, a mesma ama que velou pelo rei dos deuses no seu berço de ouro quem garante a prosperidade desta galeria heróica de reis de todas as raças, épocas e idades, numa linhagem de semi-deuses de quem os sepultados neste panteão, verdadeiro Templo da Fama, reclamam-se miticamente descendentes.

Seria muito interessante saber se este programa - mais ideológico do que iconográfico - foi concebido ainda sob o patronato régio ou se se destinava já, como parece mais provável, à glorificação da casa dos

¹⁷⁴ Este parece copiar o relevo em terracota vidrada da autoria de Sansovino que ainda existe em Arezzo: ver A. Del Viti. *Di una ceramica di Andrea Sansovino*, Roma, 1919.

Vimioso. Enquanto arcebispo primaz de todas as terras descobertas, D. Martinho de Portugal era o chefe espiritual de todas as raças humanas, e pelo sangue real do pai a sua prosápia remontava à Antiguidade. Tendo residido com 40 familiares e criados no Palácio Savelli em Roma, recém-construído por Baldassare Peruzzi sobre as ruínas do Teatro de Marcelo -que manteve pelo menos até fins de 1542, na expectativa de para lá regressar de vez -, ele não teria dificuldade em obter, através de seu pintor privativo Domenico Giuntalodi (um toscano especializado na cópia de antiguidades) os desenhos e *anticaglie* que devem estar na origem deste impressionante ciclo decorativo ¹⁷⁵. Não só o estilo achatado dos relevos como os capacetes com monstros fantásticos, julgados de origem etrusca ou toscana antiga, eram moda corrente desde fins do século XV como insígnias de nobreza, como a sobreposição de perfis era uma fórmula clássica de exprimir o parentesco e continuidade das gerações imperiais, em gemas e camafeus ¹⁷⁶. É o fascínio do segredo das origens que aí se manifesta, como se procurasse na História a revelação da *prisca theologia* anunciada por Hermes Trismegisto.

Um importante conjunto de relíquias trazido da Alemanha pelo embaixador D. Pedro de Mascarenhas era em Novembro de 1540

¹⁷⁵ Sobre a redescoberta da arte pré-romana no Renascimento ver A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1982, cap. 4 ("Le musée étrusque et l'*etruscan revival*"). Sobre o "sorriso arcaico", id. p. 434 ss.

¹⁷⁶ Por exemplo, o célebre Camafeu Gonzaga (hoje no Ermitage) com os retratos de Ptolomeu II e sua mulher: cfr. J. Boardman, *Greek Art*, Londres, 1973, p. 215. Outros exemplos, que associam perfis sobrepostos a cornucópias, em J. Boardman, *Greek gems and finger rings*, Londres, 1970 e no clássico A. Furtwangler, *Die antike Gemmen*, 3 vols., Leipzig-Berlim, 1900.

oferecido pela rainha D. Catarina ao convento da Graça de Évora, o que sugere que então seria inaugurada a igreja, já pronta a capela-mor. Se, como parece provável, se tratava do mesmo lote que a Rainha encomendara em 1532 ao seu irmão Ferdinando de Austria¹⁷⁷, a história dessas relíquias nos fornece as datas inicial e final das obras da igreja, que já estava terminada em 1541.

Quanto a Chanterene, após ter realizado as obras que marcam o ponto supremo da sua carreira como arquitecto e escultor - e um dos pontos altos da arte portuguesa do Primeiro Renascimento -, o abandono de Évora pela corte e consequente diminuição do ritmo de encomendas fazem-no mergulhar na obscuridade. Do último quinquénio da vida do artista Reynaldo dos Santos só pôde apurar que a 3 de Junho de 1551 ele renunciava o seu posto de arauto em quem casasse com a filha, *Hermione Nicolaes* - o que indica tanto o seu desinteresse pela vida pública (em que nunca chegara a ser promovido a "rei-de-armas", como António de Holanda) como a velhice e doença. O seu estilo progressivamente depurado, de onde as imagens tendem a ser banidas, parecia encaminhá-lo para um sentido arquitectural da forma, de um anti-iconismo quase "iconoclasta" típico do ambiente eborense, em que as tendências da Reforma encontravam-se com a tradição islâmica.

Mas um inventário das jóias de D. Catarina, datável de 1546-47 e decerto referente ao paço de Évora (pois o manuscrito pertencia ao convento da Cartuxa), inclui *hum coroa de espinhos de ouro fino*

¹⁷⁷ A. Jordan-Gschwend, "Catherine of Austria and a Habsburg relic for the Monastery of Valbemfeito, Obidos", *Journal of the History of Collections*, 2, 1990, pp.187-98.

que esta posta em hum Xpo de marfil que fez Mestre Nicolau ¹⁷⁸. Em nossa opinião, o Mestre Nicolau aí citado sem nenhuma outra especificação não devia ser senão Nicolau Chanterene ¹⁷⁹, que assim vemos pela primeira vez a trabalhar para a Rainha, por volta de 1545 (pois o crucifixo em marfim não é citado nos inventários anteriores), no que é ao mesmo tempo a sua última obra conhecida.

Que no final da vida esse imaginário que privara com humanistas e colaborara com architectos dos maiores do reino, acabasse por se dedicar à pequena escultura de gabinete em matérias preciosas, decerto destinada a oratório pação, adquire um acento dramático. A carreira de Chanterene encerra-se com a sua própria negação, com o retorno à *obra meuda* de tradição gótica que o celebrizara em Coimbra e no polo oposto ao fôlego espacial que desde então o animara : sinal da profunda mudança no clima artístico do país, e de que o centro das realizações de vanguarda deixara de ser Évora, fugaz capital de uma década.

¹⁷⁸ ANTT, Mss. da Livraria, N^o 1217, fl. 32 v. Agradecemos esta referência à Dr^a Annemarie Jordan, que a publicará em sua tese de Doutoramento (Univ. Brown) sobre "The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household".

¹⁷⁹ Existia no âmbito da corte um outro "Mestre Nicolau" frequentemente citado, mas que era o guarda-reposta do rei e obviamente não podia ser o autor da escultura.

III - *SUNT HAEC MONUMENTA INSIGNIA REGIS* :

DUAS OBRAS PARADIGMATICAS

Uma capital exige infraestruturas e esplendor que dêem à população as vantagens e o orgulho de aí viverem, mormente se ela se pretende, como antiga colónia, *uma imagem da cidade de Roma* (André de Resende). Se nenhuma lista chegou até nós "da fábrica que falecia" à cidade de Évora na altura, como a de Lisboa quatro décadas mais tarde pelo eborense Francisco de Holanda, não podem restar dúvidas ao historiador de arte, neste ponto mais feliz do que o historiador político, quanto à intenção de D. João III de, retomando um projecto de seu antecessor do mesmo nome, fazer de Évora o grande centro interior do país ¹⁸⁰. À vista da natureza e escala dos monumentos que aí se constroem neste momento, podemos afirmá-lo com tanta ou mais segurança do que se estivéssemos perante um mero documento escrito: a intervenção joanina foi, sem sombra de dúvida, conduzida de molde a conferir-lhe a função e a monumentalidade de uma capital.

Não será demais lembrar a atitude de quase hostilidade (por razões de vária ordem, mesmo psicológicas) que D. João III sempre

¹⁸⁰ A hipótese foi formulada, em termos convincentes mas cautelosos dada a falta de documentação comprovativa, por J. Veríssimo Serrão: "Évora, o malogro de uma capital", *História de Portugal*, III. Lisboa, 1978, pp. 226 ss.

mantivera para com Lisboa, só no último ano de vida decidindo-se por aí construir palácio em Xabregas, que ficaria inacabado. O seu estado de espírito já em 1525 é expresso na carta que dirigiu a D. Miguel da Silva em Roma solicitando o favor papal para a Universidade que desejava transferir para Évora, apontando os malefícios do sítio de Lisboa para a educação da juventude : *propter ipsius urbis locique importunitatem atque aeris intemperiem qui civitate assidue solet vexare ibi commode florescere minime possit* , ao contrário das virtudes da *Eboram urbem sane et loci situ et rerum opulentia hui rei aptissimam* ¹⁸¹. O que o grande terramoto de 1531 não faria senão confirmar.

O que a torna essencial ao tema do nosso inquérito é que a intervenção de D. João III fosse feita sob o signo da "romanidade" que a *urbs* reivindicava, dando expressão material à lenda erudita da grande importância da cidade durante a época romana e assumindo-a como parte integrante da figura régia. Uma passagem dum epigrama composto pelo humanista áulico Jorge Coelho em louvor do aqueduto aí então construído ¹⁸² revela os traços essenciais do novo complexo ideológico. O Rei é designado por "divino" à maneira antiga do *divus* , uma honra que o Senado concedeu a Júlio César postumamente e que só surge como título em vida com a criação do culto imperial a Augusto, após o seu regresso das conquistas de pacificação das Astúrias no ano 19 a.C. e o estabelecimento da *Pax Augusta* ¹⁸³. Não

¹⁸¹ Ver atrás nota 56.

¹⁸² Jorge Coelho, "De Aqua Argentea Civitatis Eborae", incluído na sua recolha *De Patientiae Christiana* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1540), fls. 20 v-21.

¹⁸³ R. Etienne, *Le Culte Impérial dans la Péninsule ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris, 1958 (reimpr. 1974).

sei de outro monarca europeu que o tenha usado de modo oficial fora da Itália, onde mesmo a recuperação dessa titulatura pagã no ambiente de euforia cultural do Quattrocento deparou com algumas reservas ¹⁸⁴. Concordemente - o que mostra não se tratar de um emprego casual do termo - D. João III é elogiado na sua dupla face de pacificador no reino e triunfador nas guerras externas, onde travou o avanço dos reis inimigos na Índia : outro aspecto central da mitologia do Principado augusteano, em que *Pax Augusti* e *Victoria Augusta* eram conceitos indissociáveis, cultuados no mesmo templo de Marte Ultor, como nos diz Suetónio ("Vita Augusti", 29, I). E tal como o sistema político instaurado por Augusto marcara a instauração do Império Romano e o começo de uma era de paz e prosperidade, assim o rei português iniciava, segundo Jorge Coelho, uma época feliz (*foelicia tempora*) comparável àquela em que Saturno reinara sobre os homens : a Idade de Ouro dos poetas. O paralelo não podia ser mais claro, e o seu alcance óbvio no que diz respeito à história das ideias políticas em Portugal, constituindo, a face autoritária dos fundamentos democráticos do absolutismo sustentados perante as Cortes de 1535 por Francisco de Melo.

O que aqui nos interessa sublinhar é o facto de Jorge Coelho dizê-lo a propósito da inauguração de uma obra tão utilitária quanto um aqueduto, e de num verso do mesmo epigrama chamar expressamente a atenção para a importância desse e de outros

¹⁸⁴ Vejam-se as críticas formuladas nos *Comentarii* do papa Pio II (Eneas Silvio) ao Templo Malatestiano de Rimini, *non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum*, onde em 1450-68 Sigismundo Malatesta fizera colocar uma inscrição "à maneira dos Gentis" (*gentili morum*) no túmulo de sua mulher, *Divae Isottae sacrum* : F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milão, 1980, p. 127.

edifícios, não em si mesmos, mas vistos como "emblemas" do poder : *Sunt haec Ioannis monumenta insignia regis* - em que podemos entender o plural do substantivo *insigne* tanto no sentido genérico de "condecoração" ou "ornamentos" do rei João, como no mais particular de seu "distintivo ou sinal pessoal" . Por outras palavras : essas construções grandiosas não eram apenas as marcas externas da riqueza e devoção do Rei, como a lista das fundações de D. Manuel que uma página célebre da crónica de Damião de Góis imortalizou, mas deviam ser vistas em si mesmas como verdadeiros atributos da realeza, emanações da *auctoritas* do Príncipe destinadas a demonstrar a sua generosidade e a trazer a felicidade aos seus súbditos. As obras manuelinas ostentam prolixamente as insígnias reais (a cruz de Cristo, a esfera armilar, as divisas heráldicas) para distingui-las das demais e marcar o seu carácter régio, como um selo que se lhes imprime; as obras joaninas *são* por elas mesmas a sua própria insígnia...

À vista da intimidade de que gozava Jorge Coelho nos círculos áulicos e da sua influência junto das mais altas figuras da corte, podemos-nos perguntar se, mais do que efabulações de um letrado bajulador, essas ideias novas sobre a relação entre arquitectura e poder não exprimiam uma opinião corrente no seu meio (que o próprio Coelho pode, de resto, ter ajudado a fomentar). Isto é : se, ao fixar-se em Évora em 1531, D. João III não terá sido envolvido pelo clima humanístico que aí se respirava e assumido até às últimas consequências a imagem augusteana que lhe era proposta pelos

ideólogos da corte e pela elite eborense.¹⁸⁵ Tal como Augusto recebera uma Roma em tijolo e a deixara em mármore, a importância a reconhecer à Architectura não era dos menores tópicos que um governo de inspiração clássica tinha de pressupor.

A imagem romana do rei

Os primeiros dez anos do reinado de D. João III haviam sido indecisos e desprovidos de uma linha definida de acção. O rei hesitava, ouvia os seus conselheiros, tardava em decidir - assim criando o seu estilo muito próprio de governar através de manobras de dilacção com infindáveis consultas e entregas de papéis, que tanta irritação causava aos embaixadores estrangeiros. Pouco a pouco, o *bobo* que a rainha D. Leonor esperava encontrar como enteado em 1518 havia-se transformado no estadista amadurecido, cioso de sua autoridade e hábil dipomata, equilibrando estudadamente a brandura natural com um rigor por vezes excessivo na aplicação da

¹⁸⁵ Não conheço nenhum estudo sobre a apropriação do ideário imperial clássico (ou do Príncipe à italiana) pelos reis do início da Idade Moderna, talvez devido à inexistência de casos similares: de raiz ainda medieval é o imaginário régio tecido em redor de Francisco I de França (A. Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987), de D. Manuel (A.M. Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino*. Lisboa, 1985) e de Carlos V (F. Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987), já maneirista a de Isabel I de Inglaterra (F. Yates, *Astraea. The imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975; R. Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, 1977. Note-se que o exemplo que mais se aproxima do de D. João III é o da "imagem romana" assumida por Carlos V na sequência da vitória de Tunes em 1535 (Checa, ob. cit., cap. IV) em que participou o Inf. D. Luís, o que pode ter tido um "efeito de retorno" na corte portuguesa.

justiça, o que lhe valeu a fama de dissimulado. Pelo temperamento como pelas formas de exercer o poder, não deixa de constituir um precedente (e não nos admiraríamos se um concreto modelo) para o seu genro e sobrinho Filipe II, tão *Prudente e Piedoso* um como o outro. A essa figura discreta faltava, porém, uma "imagem" forte que pudesse opor à do pai ou à de um soberano transbordante de vitalidade como o imperador Carlos V. É na doutrina clássica do *Princeps*, difundida na sua corte de juristas e humanistas, que ele vai encontrar os elementos para um projecto eficaz de renovação dos princípios éticos cristãos que estavam no cerne da realeza nacional, um ideal conciliador a que não devia ser estranho o erasmismo difuso e, mais concretamente, os conselhos que dirigira Luís Vives no tratado *De Disciplinis* (dedicado em 1531 a D. João III) em eco ao *Institutio Principis Christiani* de Erasmo ¹⁸⁶. Entre o príncipe humanista à antiga e o soberano cristão educado no ideal da Justiça, a via que D. João III escolhe é, à maneira erasmiana, a da conciliação, nem sempre fácil como se constataria pela seguida. Um episódio narrado por André de Resende é particularmente esclarecedor a esse respeito : conta ele, numa epístola em verso dirigida a Damião de Góis ¹⁸⁷, que quando principiou em Évora a dar as suas lições aos

¹⁸⁶ D. Bigalli faz argutas considerações sobre "il progetto de Giovanni III, che in esse individua lo spazio della sovranità, da definire con un duplice movimento: sul piano dell'amministrazione della macchina dello stato, attraverso la centralizzazione; sul piano dell'immaginario, con l'elaborazione di nuove mitologie unificanti." Neste contexto, o Erasmismo surge como "la strumentazione concettuale necessaria a fermare il processo di delegittimazione della monarchia degli Avis e a rovesciarlo in positivo come fondazione di una nuova forma di sovranità" (*Immagini del Principe*, 1985, pp. 29-30).

¹⁸⁷ "De Vita Aulica", de 28 de Outubro de 1535 (a não confundir com a sua obra do mesmo nome): seria impressa na Flandres com obras de Góis (*Aliquot opuscula*, Lovaina, 1544) e na edição das obras completas de Resende

Infantes, o próprio D. João III o procurou movido pela sua "natural propensão à nobre sabedoria" (*suo ingenio in Sophiam propensus honestam*) - ou talvez mais exactamente para compensar as falhas de uma juventude pouco estudiosa - manifestando o interesse em assistir às suas explicações de Aristóteles e Platão. Porém, no dia apazado para o início das aulas de filosofia ao rei, os conselheiros e juristas da corte dissuadiram D. João III do intento convencendo-o de que para uma melhor administração do Estado (*ut melius gerenda publica res*) era preferível o estudo dos mestres do Direito medieval, Bártolo, Baldo e Acúrcio. Já estava então em marcha, parece-nos claro, o envolvimento ideológico do Rei num contexto humanista e a sua cumplicidade, com suficiente dinamismo para suscitar resistências. De facto, o arranque do processo é dado no *Panegírico de D. João III* de João de Barros, recitado por este em Évora em 1533 na cerimónia que deve ter assinalado a abertura dos trabalhos de construção do aqueduto, facto referido pelo autor precisamente a meio do texto ¹⁸⁸. Nesta longa e entediante oração pública, que levaria uma manhã a ser lida, João de Barros faz o elogio das virtudes do Rei (justiça, paz, triunfo pelas armas, religião, bondade, boas obras, liberalidade, fortaleza e temperança) segundo as regras

(*Scriptorum nunc simul editorum*, II, Colónia 1600). Ver A. Braamcam Freire, ob. cit., p. 26.

¹⁸⁸ João de Barros, *Panegíricos*, ed. M. Rodrigues Lapa, Sá da Costa, Lisboa, 1943, pp. 1-160 (1ª ed. nos *Discursos Vários Políticos* de Manuel Severim de Faria, 2ª ed., 1740). A recente proposta da Drª Sylvie Deswarte de datá-lo de 1537 não se justifica: uma nota apenas ao texto impresso coloca-o em 1533 e certo passo diz taxativamente "Passa de 12 anos que V. Alteza reina" (ob. cit., p. 122), tendo D. João III começado a reinar em 1521. Além disso, nenhum dos factos históricos que o autor refere é posterior a 1533 - sendo, obviamente, a Francisco I Sforza (fal. 1466), e a não Francisco II (fal. 1535) como quer a ilustre investigadora, que ele alude como exemplo de valor guerreiro (p. 130). O passo em que cita o aqueduto (p. 76) é, aliás, demasiado vago para este já estar concluído.

clássicas do género, tomando por modelo o "Panegírico de Trajano" de Plínio o Moço (que D. António Pinheiro traduziria em 1541 para português a pedido do rei), mas perspectivando-as em relação à Antiguidade, aos tempos bíblicos, à história de Portugal e à actualidade internacional, num alarde de informação verdadeiramente impressionante. As principais componentes do mito imperial aí aparecem já formuladas : a ligação constante à figura de Augusto, "sinal de que para os humanistas a época imperial de D. João III correspondia em grandeza à época de Augusto" conforto já notava Rodrigues Lapa (p. 6); o binómio paz interior / guerra contra os inimigos externos, que constituía um leitmotiv da literatura augusteana; a alusão ao *tempo que os poetas chamaram dourado* por nele reinar o justo e pacífico Saturno (p. 40); a magnificência ou liberalidade que, segundo "os filósofos" (leia-se Aristóteles) derivava da justiça, pela qual D. João III *edifica templos suntuosamente* (p. 79) e *faz os gastos dos hospitais, mosteiros e igrejas de seus reinos, muitas delas edificando magnificamente, outras provendo de suntuosos retábulos e ornamentos, e geralmente a todas e assi a muitas fora do seu reino fazendo esmolas mui grandes em todo o tempo* (p. 41). Em todo o texto, esta é a única referência que encontramos ao mecenato artístico de D. João III, o que indica que em 1533 este ocupava um lugar insignificante no conjunto das prioridades da monarquia, limitando-se a esmolas e algumas reconstruções de edifícios religiosos, muito ao contrário do que a partir de então virá a suceder, com o aparecimento de uma política arquitectónica régia consciente e sistemática.

Estamos em crer que o panegírico de 1533 terá contribuído para a definição dessa política. Com efeito, alguns dos achados oratórios de João de Barros estão indiscutivelmente na base da elaboração da nova imagem do soberano, a que o prestígio pessoal e intelectual do autor daria a necessária repercussão. É o caso da ideia, que primeiro apenas sugere (p. 64) e depois proclama (p. 76), de que pelas suas boas obras - como essa de trazer a água à sedenta Évora - D. João III bem merecia o título de "Pai da Pátria" que os Romanos haviam dado a Augusto e alguns outros imperadores.

O discurso de Barros deve ter causado sensação nos círculos humanísticos de Évora, quer pela sua extensão e qualidade literária, quer pela enorme erudição que demonstra, alicerçada na leitura de Suetónio, Salústio, Tito Lívio, e muitos outros (entre os quais Vitruvius, como atrás se viu, embora aqui não citado). Nesse meio receptivo à novidade, a proposta caiu em bons ouvidos : uma tradição mais de um século posterior, mas digna de fé, diz-nos que essa designação honorífica foi conferida ao Rei pela cidade como forma de reconhecimento pela construção do aqueduto ¹⁸⁹. Assim, o título supremo de *Pater Patriae* com que o povo romano aclamara Augusto no ano 20 a. C. ¹⁹⁰ e que a comuna florentina concedera por

¹⁸⁹ Pe. António Franco, ob. cit., p. 147: ...*El-Rei D. João o Terceiro, a quem Évora nos seus mármore intitula pai da pátria, porque o teve por seu, assim pela sua muita assistência que fez nesta cidade, como pelas obras com que a enobreceu, em especial com o nobilissimo aqueduto da água da prata* .

¹⁹⁰ R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, 1966, pp. 519 ss. Já Cícero fora assim saudado durante o seu consulado, e Horácio fala no *Pater atque Princeps* (Ode I); mas o elogio só se tornou em título oficial por aclamação popular quando, com a pacificação do Império, o imperador passou a ser visto como senhor do resto do mundo mas um pai para os romanos, o seu protector e benfeitor. Essas nuances políticas não escapariam aos humanistas eborenses, que tinham acesso às mesmas fontes que nós.

voto popular a Cosme de Médicis à sua morte em 1464 ¹⁹¹ foi, na sequência da sugestão publicamente feita por João de Barros em 1533, atribuído em Évora a D. João III, sem dúvida em solene celebração cívica repleta de significado, figurando já gravado na fachada da igreja da Graça dois ou três anos depois.

O processo de glorificação do Rei nesse ambiente repleto de referências à Antiguidade, de que Jorge Coelho dá testemunho em seus epigraumas, atinge o ponto culminante quando o monarca sobe à esfera heróica dos semideuses (em alegoria épica que trinta anos mais tarde Camões estenderia ao Gama e seus companheiros) e a visão idealizada das suas virtudes passa do campo poético ao do figurativo. Essa cristalização do mito aparece num magnífico conjunto de tapeçarias, a série das "Esferas", cujo interesse tem escapado aos historiadores de arte portuguesa talvez por estarem em Espanha e serem relativamente pouco conhecidas. ¹⁹² Encontram-se hoje divididas entre o Escorial, onde ladeiam o trono de Filipe, e o Palácio Real de Madrid, estando reduzidas a 3 painéis - se devemos identificá-los com os 5 panos da "*História das Esferas* " citados num inventário de 1703 do Palácio do Retiro em Madrid. ¹⁹³ Dos que se

¹⁹¹ J. R. Hale, *Florence and the Medici. The pattern of control*, Londres, 1977, p. 42.

¹⁹² Estiveram expostas em Lisboa em 1983 quando da XVIIª Exposição de Arte do Conselho da Europa (núcleo dos Jerónimos), mas entre Documentos de Cartografia. (Cfr. cat. *Jerónimos* - I nºs 1 a 3). Enquanto testemunho excepcional da ideologia imperial joanina, a sua ida para Espanha, onde só aparecem citadas em 1659, (Leonardo del Castilho, *Viaje del rey Don Filipe IV el Grande a la frontera de Francia*, Madrid, 1667), parece-nos absurda em 1542 como quer *Paulina Junquera*, (La Astronomia en los tapices del Patrimonio Nacional", *Reales Sitios*, 36, Madrid, 1973, pp. 17-28).

¹⁹³ G. Fernandes Bayton, *Inventarios Reales, Testamentaria del rey Carlos II*, II, Madrid, 1981, p. 251. Segundo B. Von Barghahn estavam em 1623 no palácio do Duque de Lerma em Valladolid, de onde foram levados em 1633 para o Retiro : ob.cit. pp. 127 e 385.

conservaram, todos com as mesmas dimensões (3,40 por 3,10 ms), os dois primeiros representam a esfera do firmamento com as suas estrelas sustentada por Hércules, e a esfera armilar com a terra e o Zodíaco sustentada por Atlas : pelo que os dois desaparecidos podiam mostrar o céu empírio que tudo circunda, "que quer dizer ceo de fogo (...) porque está sempre ardendo com grandissimo resplendor ¹⁹⁴, e a sua criação no momento do "Fiat Lux", com a separação dos elementos. Tanto Hércules como Atlas estão rodeados por divindades mitológicas alusivas ao império português : Mercúrio, deus do comércio, Minerva, deusa da sabedoria, Apolo com Cupido, Vénus com Diana, Urânia, musa da Astronomia, e figuras alegóricas representando o tempo, o trabalho e a glória. Uma análise exhaustiva desta iconografia levar-nos-ia longe, por essencial que ela seja para a compreensão do ambiente cultural português da época.

O que interessa aqui sublinhar é o lugar central que ocupa a figura de D. João III. Ele aparece-nos abraçado por Minerva (ou Ateneia, deusa da *Sofia*, protectora das letras e artes) ao lado de Hércules e implicitamente referido nos dísticos latinos - da autoria de algum poeta aúlico como Jorge Coelho - que encimam cada painel. E, sobretudo, é o tema central do último pano, em que com um toque do ceptro faz girar o globo terrestre ao lado de D. Catarina, ambos sustentados sob o céu estrelado por Júpiter e Juno. O Sol, a Lua e os

¹⁹⁴ D. João de Castro "Tratado de Esfera" (anterior a 1538), in A. Cortesão e L. de Albuquerque, *Obras completas de D. João de Castro*, I, Coimbra, 1968, p. 42. As concepções medievais decorrentes da doutrina ptolomaica estavam então a ser objectivo de revisão científica por Pedro Nunes nas lições ao Infante D. Luís, sumariadas no seu *Tratado de Sphera* (Lisboa, 1537). D. João de Castro verbera a crença comum de que as esferas tinham um apoio fixo como falsas "imaginações e todas as semelhantes ficções, quer sejam poéticas, quer gentílicas" (ob.cit., p.43).

ventos, alegorias da Abundância Marítima, da Sabedoria, da Vitória e da Fama, afastam-se esvoaçando para dar lugar ao triunfante par real, e a inscrição ao alto diz *Gloria summa, Nam sua ipsius sola*: "Suprema é a sua glória, pois todas as regiões lhes pertencem". Se os traços de D. Catarina são impessoais, é bem reconhecível o D. João III ainda jovem, vestindo toga imperial e *caliga*, as sandálias militares romanas.

Não poderíamos conceber uma imagem mais clara, excessiva a roçar o paganismo, de glorificação do Rei como entidade supranatural. Erguido entre as divindades do Olimpo, controlando com seu gesto os movimentos dos planetas e das estações e o bom sucesso das colheitas e das navegações, ele é o senhor cósmico a que todo o universo obedece. Nesta composição surpreendente (para a qual não conheço nada comparável, nem sequer em Itália) misturam-se reflexos do ritual da *Apotheosis* (ΑΠΟΘΕΟΣΙΣ, "divinização") ou *consecratio* dos imperadores romanos como *divus*, até mesmo ao nível representacional ¹⁹⁵: é sobremaneira instrutiva a comparação com as ilustrações holandesas da Criação do Mundo, de 1545, mesmo que nestas com o descrédito da mitologia apenas subsista a componente científica já cristianizada. Combinações de círculos e triângulos de diversos tamanhos - que Chanterene usara -, vulgares nos manuais de Astronomia e denunciando o imaginário do

¹⁹⁵ As figuras de Júpiter e Juno recordam as águias simbólicas que transportam aos céus o *genius* do imperador em muitas moedas (ver Ch. Daremberg e E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Latines*, s. v. "Apotheosis", tomo I, Paris, 1877, reed.: Graz, 1962, pp.323-327); e sobretudo o grupo alegórico que voa para cima à esquerda parece derivar do relevo do "Arco de Portugal" em Roma representando a apoteose em 136 d.C. de Sabina, mulher de Adriano.

Neoplatonismo, formam o esquema compositivo do painel "A terra amparada por D. João III e D. Catarina", perfeitamente visível apesar das naturais modificações de desenho introduzidas pelos tapeceiros flamengos : um atelier ainda não identificado de Bruxelas ou Antuérpia (Goris Vezeler ?), sob cartões atribuídos a Bernard van Orley, "cerca de 1530" segundo E. Duverger.

Pela ignorância em que tem permanecido entre os estudiosos da arte portuguesa, ainda não se pôs o problema capital da autoria deste espantoso conjunto, e das circunstâncias concretas que rodearam a sua execução. Pensamos dever tratar-se dos "panos" mandados tecer na Flandres, por cujo debuxo foram pagos em 1537 2.400 reais em Tomar a Cristóvão de Figueiredo, pintor do bispo eborense ¹⁹⁶ ; e, houve decerto alguma celebração palaciana que o justificava, com a aclamação poética do Rei como *divus* (que já nesse ano Jorge Coelho emprega, como vimos), porventura por ocasião das Cortes de 1535 e do juramento de seu filho D. Filipe como herdeiro ¹⁹⁷. Mas o pintor teve de receber instruções iconográficas de conhecedores da mitologia e da cosmografia, e o assunto foi sem dúvida objecto de largos debates entre humanistas e juristas na corte, que acabaram por cristalizar uma imagem neoplatónica do rei como senhor telúrico e *architectus mundi* ¹⁹⁸.

¹⁹⁶ L. Reis-Santos, *Cristóvão de Figueiredo, Artis*. Lisboa, 1960, p.7 : informação de Garcês Teixeira, colhida no ANTT, *Ordem de Cristo*, L.113, fl. 147 verso

¹⁹⁷ Como os autores clássicos (sobretudo Herodiano, *Historiae*, IV, 2) atestam, a sacralização do imperador em *divus* - a título póstumo em Roma, em vida nas províncias - fazia-se por decreto senatorial quando deixavam a sucessão assegurada.

¹⁹⁸ B. von Barghehn propõe ver nessa tapeçaria a fonte do emblema solar adoptada em 1555 por Filipe II : Apolo voando numa quadriga sobre o Oceano ladeado pela Justiça e pela Prudência, sob a divisa "Iam Illustrabit Omnia".

Os textos reflectem uma evolução idêntica, com um peso cada vez maior dado à componente arquitectónica ¹⁹⁹ Quase ausente do *Panegírico* de 1533, mas com lugar de relevo nos epigramas de Jorge Coelho, não cessa de aumentar à medida que aumenta o envolvimento de D. João III nos assuntos construtivos até atingir, mais do que mero interesse, um verdadeiro e sincero envolvimento pessoal : *a afeiçam que tenho à sciencia da archeteitura*, como escrevia em 1550 para Roma ao cardeal Gaddi ²⁰⁰. São dois processos paralelos, em que seria inútil querer dizer qual determinou o outro : a imagem mítica do poder ou o seu exercício real. Mas não podemos deixar de fazer notar que o interesse directo pela edificação era um aspecto indissociável da ideologia imperial tal como o Rei a vinha assumindo.

Além do paternalismo, sentido de justiça e generosidade que os súbditos retribuía com o culto à sua pessoa, a imagem transmitida pela titulação de Augusto incluía uma forte componente de mecenato (Caio Mecenias era, de resto, seu ministro) através da bizarra instituição que os historiadores designam por *evergetismo* (de εὐεργετεῖν , "beneficência"). Originário de concepções peculiares das cidades-estado gregas, onde a fortuna privada era considerada um

¹⁹⁹ Não levamos em conta, neste rápido esboço , a *Panagyrica Oratio* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1539) do médico António Luis, cuja elogio de D. João III e das navegações portuguesas visa compensar os efeitos de um recente processo na Inquisição, nem os sermões fúnebres, epitalâmios e orações universitárias, que obedecem a regras demasiado rígidas para que a referência à arquitectura possa merecer mais que o louvor da praxe , e cuja data tardia coloca-os fora do âmbito deste estudo.

²⁰⁰ R. Moreira, in cat. *Arte Antiga I*, Lisboa, 1983, p.341. Sobre o tema veja-se o interessante (mas muito incompleto) estudo de M. Sampaio Ribeiro, *El-Rei D. João III e a Arquitectura em seu tempo*, Lisboa, 1946, e id., " No quarto centenário da morte del-Rei D. João III", *Ocidente*, LV, 1958.

bem sobre o qual toda a comunidade tinha direitos, o fenómeno amplifica-se com o domínio romano, em que a oligarquia senatorial e municipal arruinava-se em donativos destinados ao bem-estar e às distrações públicas, e sobretudo na própria Roma, onde era privilégio da munificência do imperador, um dever de Estado.²⁰¹ O rico notável era coagido a manifestar o seu carácter financiando obras e iniciativas de interesse colectivo, num mecenato personalizado com função de serviço público. Essa moral (cujo fundamento se encontra na *Ética a Nicómece* de Aristóteles) foi entendida pelo Renascimento como uma nobre alternativa ao sistema de valores imperante no final da Idade Média, com as suas formas de caridade e fundações pias visando, em cuidadosa contabilidade, a salvação da alma do doador²⁰² : uma prática desmascarada por Erasmo e tão fustigada pela reforma protestante como pelos humanistas (como, por exemplo, João de Barros na sua *Rópica Pnefma*, ou "Mercadoria Espiritual", publicada em 1532).

Ao vestir o ouropel de imperador evergeta D. João III assumia, assim, a virtude que vai além da liberalidade para atingir a magnificência com o bem comum, segundo a subtil distinção - aliás citada por Barros em 1533 - que tem seu *locus classicus* no início do livro IV da *Ética* de Aristóteles (já referido pelo *De Numismate* do bispo D. Afonso de Portugal, o que mostra que essa problemática vinha preocupando os espíritos mais esclarecidos desde os tempos

201 P. Veyne, *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, 1976. (Como exemplo de permanência arcaizante dessa confusão entre interesse de Estado e glória pessoal, o A. cita a Ponte Salazar , p. 101).

202 cfr. J. T. Rosenthal, *The Purchase of Paradise. The social function of aristocratic benevolence, 1307-1485*, Londres, 1972.

manuelinos). A literatura antiga está cheia de exemplos dessa arte de dar, inerente à própria essência do poder imperial. Não admira, pois, que perante os ideólogos da corte (e aos seus próprios olhos) o Rei surgisse, sobretudo e cada vez mais, como o benfeitor que constrói sem olhar a despesas para proveito da colectividade.

Essa necessidade retórica traduziu-se na prática em obras públicas e em monumentos, "insígnias régias" que adiante analisaremos. Mas é na literatura que melhor captamos o seu sabor de frutos de um evergetismo à antiga em estado puro, quase pagão. Sirva de exemplo um texto esquecido, em que o mito augusteano alcança a última expressão ao fixar definitivamente a imagem do rei-arquitecto - que a partir de então D. João III encarregar-se-á de tornar verdadeira ao assumi-la na sua praxis pessoal, também nisto servindo de modelo a Filipe II (de quem dizia-se que, se não tivesse nascido príncipe, poderia ganhar a vida como arquitecto ...) ²⁰³, ao mesmo tempo que a neutraliza ao introduzir-lhe um elemento cristão, numa polémica cheia de subentendidos históricos. Referimo-nos ao *Libro Primero del Espejo del Principe Christiano*, acabado de imprimir em Lisboa

²⁰³ Está por estudar de forma sistemática o papel da Arquitectura na educação dos príncipes do Renascimento. Como achegas a este problema citemos o caso do Infante D. Luis, que em 1541 dirigiu o projecto da fortaleza de Mazagão e em 1549 desenhava de seu punho alterações aos baluartes de Ceuta, a ponte de H. Lopes de Mendonça incluí-lo nas suas adições ao *Dicionário de Arquitectos* de S. Viterbo; e do Príncipe D. João (1537-54), herdeiro malogrado de D. João III, que teve por preceptor o mesmo Honorato Juan a quem se atribui um tratado de arquitectura redigido em 1550-56 para o futuro Filipe II (F. Marias e A. Bustamante, "Um tratado inédito de arquitectura de hacia 1550", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, 1983, pp.41-57, e C. Wilkinson-Zerner, "Planning a style for the Escorial : an architectural treatise for Philip of Spain", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV, 1985, pp.37-47). Sobre a educação arquitectónica deste último, ver F. Checa, "Las construcciones del Príncipe Felipe", in *Ideas y Diseño*, El Escorial, 1986, pp. 23-43, com a reprodução de desenhos da mão do Rei.

por Luís Rodrigues, em Julho de 1544 (2ª ed. revista, 1571), da autoria do capelão e pregador régio Doutor Francisco de Monção, professor da Sagrada Escritura na Universidade de Coimbra, que começou a escrevê-lo antes de 1537 quando ainda era leitor de Teologia no Hospital Real de Lisboa, onde funcionava então a Universidade. O autor ressuma a atmosfera de entusiasmo construtivo que se respirava na corte joanina (onde residia desde 1535), tomando-a como um dos pontos centrais da sua reflexão, que tem mais um carácter de justificação teológica do que propriamente pedagógico.

Após o elenco das virtudes do Príncipe, onde é visível uma moderada influência erasmiana, toda a metade final da obra está dedicada ao exame destas questões. Aborda de imediato o problema da magnificência régia e dos excessivos gastos que ela provocava (que, sem dúvida, suscitarium escrúpulos de consciência ou mesmo críticas abertas entre o povo), para, seguindo Aristóteles, criticar a prodigalidade e distinguir o "liberal" (*que los gastos que haze son en sus cosas proprias*) do "magnífico" (*que tiene por su gloria hazer crescidas mercedes y hazer excessivos gastos en obras publicas*), concluindo que será *perfecto magnifico* o senhor ou príncipe que possui um grande tesouro que lhe permita tais gastos sem opressão do erário público (cap. 55). Segue-se uma verdadeira teoria da magnificência arquitectónica, em que *este apetito de edificar* é justificado pelo sistemático recurso a paralelos bíblicos usados como antídoto às também constantes referências clássicas : assim surge naturalmente como modelo o rei Salomão, ao qual dedica todo um capítulo em que descreve com grande pormenor e alguma fantasia o

seu templo (cap. 56), para concluir estabelecendo o seu paralelo com D. João III (cap. 57). A indulgência para com os gastos régios é evidente e transforma-se em elogio, mas não desprovido de interesse ao defender o papel de Lisboa como capital (tomando partido no que deveria ser, então, uma polémica em aberto contra as pretensões de Évora). O livro termina com a comparação entre Lisboa e Jerusalém, onde cada monumento desta tem o seu correspondente naquela, e com um surpreendente paralelo entre o Templo de Jerusalém e o Hospital de Todos-os-Santos (cap. 58-59), como atrás se viu, quando esperaríamos encontrar por exemplo, o Mosteiro de Belém: paralelo inesperado mas lógico, à luz das suas premissas da utilidade pública como critério de perfeita magnificência. Sobre a aceitação que estas ideias teriam na corte joanina, basta dizer que o autor foi um dos três únicos professores da Universidade lisboeta que transitou para Coimbra quando da transferência dos estudos.²⁰⁴

O que há de mais interessante no debate de Monçon sobre a magnificência é que ele decorre inteiramente no campo da arquitectura. A alusão ao ambiente contemporâneo mal se esconde por detrás das citações literárias: *la primera condición que Ysocrates aconseja a su principe que instituye que tenga, es que los gastos magnificos que hiziere sean principalmente en edificar, o en hazer obras de que quede perpetua memoria del; porque hallaron tan grande contentamiento los principes en hazer aquellos superbos edificios, que el philosopho Crisipo ponía el sumo de la bienaventurança em hazerlos*. (fls. 178-9). Ao dar como exemplo as

²⁰⁴ S. Silva Dias, ob.cit., I (2), p. 605.

consabidas Maravilhas do Mundo Antigo - ou *milagres del mundo* como pitorescamente lhes chama (a primeira que cita sendo o Templo de Diana em Évora) - São as construções de D. João III que ele tem em mente, às quais dedica todo o capítulo 68 intitulado "La grande magnificência del rey dñn Juan tercero de Portugal en sus gastos y edificios (fl. 180-185) : *abasta para mostrar su magnificencia real la fuente de la plata que hizo en Evora com grandes gastos y muy insigne arteficio : tanto que no es nada menor que qauellos antiguos edificios de los romanos que tan magnificos y famosos fueran por el mundo. Y sobre todos los edificios que ha edeficado que agora sabemos es la fortaleza de Mazagan que ha edeficado en Africa desde los cimientos : cuya fuerça es inexpugnable, que es otra Rhoda desta parte contra los moros como solia ser al oriente la obra que por nuestros peccados destruyó en nuestros dias el turco.* Além da tradicional evocação de Rodas como modelo da arquitectura militar, é sintomático que ele refira o aqueduto eborense da Agua de Prata como exemplo consumado da política arquitectónica joanina : e ainda mais que, passados 30 anos, na 2ª edição do livro (fl. 217 v.), essa referência desapareça - embora a de Mazagão continue - substituída por *dos muy magnificos* edificios, a Casa da Contratação na Ribeira (que já existia em 1544, mas não citou) e o palácio ou *casa de plazer* de Xabregas que não chegaria sequer a fazer-se... A Évora humanística deu definitivamente lugar à Lisboa sebástica.

A imagem de D. João III como arquitecto tem aqui a sua primeira e mais clara formulação, num sentido pessoal que vai além do plano alegórico dos panegiristas. É no Capítulo 18 ("De los tempos e sciencias humanas que es bien que sepan los principes") que

encontramos este passo fundamental :após recomendar a aprendizagem de um elenco de discipulos - as línguas, não só a latina como as vulgares, a arte da memória, história, filosofia natural, astrologia e matemáticas - para, como Vitrúvio, dar exemplos de príncipes dedicados à geometria e concluir, escrevendo à margem *El rey dō Juan insigne geometra* , com o seguinte parágrafo: *Sobre todos los principes antiguos y modernos que florecêron en esta sciencia tengo por cierto que el rey dō Juan de Portugal nuestro Señor se aventaja ; porque por cierta relacion de grandes maestros de obras sé que ninguno de ellos se le yguaeda en debuxar y traçar una fortaleza, una casa, un têplo, y todos los otros edificios : y afirman que es tan grande el spiritu que en este debuxo tiene, que conosce tan perfectamente la obra como si la viesse edificada* (fl. 52 v). A passagem manteve-se, com ligeiras alterações, na edição de 1571.

Não sabemos que grandes architectos podem ter dado esta informação ao capelão régio antes de 1537 (talvez João de Castilho e Miguel de Arruda, confirmados em Coimbra por Diogo de Castilho) ; mas o facto é que, de testemunho confidencial, ele tornou-se parte integrante da ideologia régia, assim completando a ideia imperial devidamente cristianizada. Longe de perder a sua força (ainda no final da década de 60 o tópico da união de pacifismo e cruzadismo expresso no verso *Pax domi belloque foris* reaparece na 1^a linha do epitáfio régio em Santa Maria de Belém, da autoria de André de Resende), a imagem augusteana se enriquece com um conteúdo mais aceitável às concepções da monarquia cristã e imprime novo rumo à architectura portuguesa.

Do período de poucos anos em que, alimentado por humanistas e poetas, o mito nasceu e vigorou intacto no ambiente antiquizante de Évora, atingindo formas quase pagãs de mecenatismo, restam-nos testemunhos literários e artísticos em número suficiente para avaliarmos da sua ânsia de transformar a cidade numa capital à romana. Além das intervenções pontuais de mecenas privados intimamente ligados à Corte (como o palácio dos Silveiras, de que já tratámos, o de D. Diogo de Castro alcaide-mor da Cidade ²⁰⁵, ou os *casas pintadas* de Vasco da Gama em cujos frescos o imaginário manuelino combina-se com elementos renascentistas), a munificência régia manifestou-se em duas construções que são paradigmáticas de puro evergetismo. Complementares em suas funções - uma obra de utilidade pública, a outro monumento cívico de glorificação régia -, ambas projectam a imagem imperial na cidade ao ao enobrecê-la e melhorar as condições de vida de sua população, e constituem assim duas das mais perfeitas expressões do espírito do Renascimento na arte portuguesa.

O aqueduto da "Água de Prata"

Não tem entusiasmado os historiadores de arte esta realização notável de engenharia e arquitectura, pela extensão e audaciosa

²⁰⁵ Cfr. J. Oliveira Caetano e J. A. Seabra Carvalho, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, 1990, pp.12-13 : data desta época a transformação do castelo medieval na moradia luso-mourisca do Paço dos Condes de Basto, e porventura as elegantes galerias altas que tiveram pinturas da história de Alexandre Magno.

concepção talvez a mais impressionante do reinado de D. João III, e com certeza aquela que mereceu mais admiração da parte dos contemporâneos. Vimos já como antes de 1544 o Doutor Francisco de Monção a escolhia para ilustrar a magnificência joanina, não hesitando em compará-la às maravilhas do mundo romano. Pela mesma época João de Barros na sua *Gramática da Língua Portuguesa* (Lisboa, Luís Rodrigues, 1540) exemplificava um tipo de construção verbal com uma frase alusiva à sua obra. Ela andava na boca de todos, era o orgulho da monarquia e servia de pretexto a elogios poéticos segundo o costume renascentista. O poeta Diogo Pires, saído de Évora em 1535 com ela ainda a meio, recorda-a na elegia *De ultimis Portugalliae regibus qui aetate mea vixerunt* escrita em Itália anos depois ²⁰⁶; tal como André de Resende por mais de uma vez se lhe refere em suas poesias ²⁰⁷. Ainda em 1571 e 1572 Francisco de Holanda (*Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, ed. J. Segurado, p. 100) e Luís de Camões (*Lus.*, III, 63) referem-na como exemplo para Lisboa e verdadeiro ex-libris da cidade de Évora. A diferença de percepção é instrutiva: desprezada em nossos dias como prosaico feito técnico, ela foi, afinal, a mais cantada por poetas e literatos.

O aqueduto tem 18 kms. de extensão ²⁰⁸, desde a captação de águas nas nascentes da Graça do Divor, e corre em tubagem subterrânea assinalada por torrinhas circulares de arejamento; só no

²⁰⁶ C. Ascenso Dias, *Um poeta no exílio. Portugal na obra de Diogo Pires*, tese de mestrado, Coimbra, 1984, pp. 109-113 e 175-183 e A. Costa Ramalho, "Algumas figuras de Évora no Renascimento", *Cid. Ev.*, 65-66, 1982-3, pp.13-14.

²⁰⁷ J. R.C. Martyn, *André de Resende, On Court Life*, Berna, 1990, pp. 25 e 210.

²⁰⁸ Exactamente 18.310 metros até aos muros da cidade: T. Espanca, "O Aqueduto da Água da Prata" *Cid. Ev.*, 7-8, 1944, pp. 84-113 e *Inventário cit.*, pp. 106-107.

Ainda não existe um estudo técnico e topográfico do monumento.

vale de S. Bento de Cástris, a uns 2 kms., começam a erguer-se os mais de 300 arcos em volta perfeita que carregam a água para o interior da cidade, atingindo a maior imponentia (26 ms. de altura) junto à muralha, onde são reforçados por Contrafortes. A construção é toda em alvenaria de pedra, de aparelho por vezes irregular mas tão robusto que, com ligeiras reparações, ainda hoje está em uso. Intramuros, entra pela Rua do Cano até à Rua Nova - propositadamente abertas, então, para o receber - e dobra na Praça (hoje já em grande parte desaparecido ou incorporado no casario) até atingir o Paço Real de S. Francisco, onde terminava. Com as suas fontes públicas e bicas distribuidoras de água, foi o mais belo presente que o regime joanino ofereceu à população de Évora, justificando plenamente o título de "Pai da Pátria" com que foi então distinguido.

Devemos, a meu ver, distinguir duas fases na sua elaboração. No primeiro momento, posterior à fixação definitiva da corte com o regresso dos reis em finais de Agosto de 1532, após uma ausência de quase um ano motivada por rebate de peste, tratava-se apenas de garantir condições sanitárias e de higiene pública à cidade escolhida para capital, retomando um projecto mais modesto iniciado por D. João II.²⁰⁹ Esse princípio de conduta situava-se em terras do

²⁰⁹ No final da sua "Crónica de D. João II" (que deve ter concluído pouco antes de sua morte em 1536), Garcia de Resende diz que em 1495 *inha já el Rey ordenado de fazer vir a elle agoa da fonte de prata, onde já tinha muytas fontes compradas, e feytas de abobada, e concertadas, e medida a agoa que a cidade podia vir que era muita* (Cap. 203 ; ed. J. Verissimo Serrão, 1973, p. 271). Aliás, já em 1487 o mesmo rei ordenara a condução de água da serra de Alferrara para Setúbal (Resende, cap. 66 ; Rui de Pina cap. 25) de que era mestre o pedreiro Pedro Vaz, que o concluiria no ano seguinte (S. Viterbo, *Dicionário*, III, pp. 168-169).

morgadio da Oliveira, a uns 8 kms. da cidade, e foi por D. Manuel, desinteressado da obra, cedido em 1501, com os *seus canos e beneficios*, a Jorge da Silveira ²¹⁰, que os aproveitou para a sua vizinha quinta de Metrogos, onde depois passaria o aqueduto. No "Panegirico de D. João III", que deve ter recitado no solene reinício das obras em Outubro (?) de 1533, ²¹¹ João de Barros não só não alude a qualquer tradição romana nem usa o nome de Agua da Prata, como diz que o rei traz *novamente* (isto é, pela primeira vez) *o cano de água tam necessario e tantos tempos há esquecido* (p.76). no que é sem dúvida uma alusão ao que fora abandonado meio século antes. É então, no clima de entusiasmo antiquizante que esses humanistas vão criando, que se forja a lenda da origem sertoriana e do carácter monumental do aqueduto, o que irá provocar - o mito influenciando a história - uma alteração radical e enorme ampliação do projecto.

O responsável por essa mudança foi, ele próprio o diz, André de Resende. Regressado de Itália (onde ainda no início de 1533 fazia imprimir obras suas em Bolonha) após longa viagem em que reuniu centenas de inscrições latinas das Espanhas no manuscrito *Antiqua Epigraphica*, que já em Outubro desse ano oferecia ao Cardeal-Infante D. Afonso, a sua chegada a Évora - decerto atraído pela notícia da vinda a corte - constituiu o catalisador do dinâmico ambiente eborense. O sábio dominicano pôs toda a sua energia, enorme erudição e influência ao serviço das pretensões antiquizantes de sua

²¹⁰ ANTT, *Odiana*, I, fl. 105 : cit. por M. A. Beirante, ob. cit., pp. 560 e 753.

²¹¹ O primeiro tesoureiro da Agua da Prata, Duarte Muniz, começou o seu cargo a 30 de Outubro de 1533 (A. Braamcamp, Freire, *Notícias da vida de André de Resende* cit., p. XVII), o que pode marcar o início da obra.

cidade natal, onde, impressionado pelos aquedutos romanos que vira, não deixaria de participar na elaboração do mito sertoriano.

Dado que de Novembro a Dezembro esteve de novo ausente, enviado a Salamanca pelo Rei para trazer a Evora o humanista Clenardo, temos de colocar em 1534 as investigações a que André de Resende procedeu sobre o suposto aqueduto romano e a polémica que por essa causa o opôs ao douto bispo de Viseu D. Miguel da Silva. Uma vez mais não se tratava de uma invenção : Resende agiu escrupulosamente, recolheu dados e procedeu a escavações, guiado pelas indicações teóricas fornecidas por Vitúrio (cujo livro VIII do *De Architectura* trata de engenharia hidráulica) e pelo tratado *De Aquaeductu Urbis Romae* de Júlio Frontino, até encontrar os vestígios que procurava.²¹² Não deixava aliás de ter motivos sólidos para se convencer de que o vasto edifício dos açougues (só no século XVII designado por Templo de Diana) era um *pórtico em o mais alto da cidade donde se repartia* (a água) *pera as regiões dela*, não só por a sua forma então aproximar-se da dos "castella aquarum" romanos como por o templo ter estado efectivamente rodeado de tanques de água com fins rituais de que ele deve ter tido algum sinal, o que significa que aí realizou escavações.²¹³ Munido do tratado de Frontino, e dada a abundância de ruínas nos arredores, não lhe seria

²¹² Segundo informação do Padre Manuel Fialho, a prova de sua existência foi feita pelo próprio Resende : "apelando este da Teórica para a Prática, buscou conforme as notícias dos livros as suas medidas tão ajustadas, que descobriu as ruínas e os alicerces do Aqueduto Sertoriano" (Padre Francisco da Fonseca, *Evora Gloriosa*, Roma, 1728, p.405). O mesmo método seria seguido por Francisco de Holanda para o suposto aqueduto de Lisboa, o que mais nos convence da dívida deste para com o mestre eborense.

²¹³ Redescobertas acidentalmente no século XIX, estão neste momento a ser estudadas pelo Prof. Theodor Hauschild, do Instituto Arqueológico Alemão de Lisboa.

difícil detectar vestígios que apoiassem a teoria de um aqueduto romano proveniente das nascentes do Divo (que na verdade parece nunca ter existido).

O seguimento é conhecido : Resende conseguiu convencer o Rei desse facto e levou-o a mandar "reconstruir" a suposta obra de Sertório, numas dimensões evidentemente monumentais ; à escala da importância que se desejava atribuir a Évora e da magnificência exigida pela nova imagem imperial da monarquia. Contra toda esta elaboração ergueu-se a voz isolada de D. Miguel da Silva - presente na cidade quando do sínodo diocesano reunido pelo Cardeal-infante D. Afonso na primavera de 1534 - tentando demover o Rei : *estorvara a El-Rei, Nosso Senhor, tornar a trazer a dita água, dizendo-lhe que nem a água cá viera jamais, nem podia vir, nem Sertório aqui estivera, nem a obra era romana, contra o que eu a Sua Alteza tinha persuadido* .²¹⁴ Resende ripostou-lhe com uma *Apologia contra o bispo de Viseu*, em que respondia às suas críticas e tratava largamente, entre outras coisas, da inscrição de Sertório "encontrada" pouco tempo antes.²¹⁵ A decisão do Rei prevaleceu, a obra avançou, e D. Miguel acabou por se retratar em 1537 no longo poema *De Aqua Argentea*, que chegou até nós, ao contrário da "Apologia" de Resende.²¹⁶ Outro texto suscitado por esta polémica seria a versão para português dos dois livros *De Aquaeductu*, do *curator aquarum* de Roma Sexto Júlio Frontino (97-98 d.C.), pedida pelo Rei a André de Resende. Após trabalhar alguns anos neste complexo texto, o

²¹⁴ André de Resende, *História* cit., p. 18.

²¹⁵ Id., *ibid.*, pp. 18 e 25.

²¹⁶ Manuscrito na Biblioteca Apostólica do Vaticano, publicado por H. Trindade Coelho e G. Battelli, *D. Miguel da Silva*, Florença, 1935, pp. 17-22.

humanista ofereceu-o ao rei em Almeirim no inverno 1542-3 ²¹⁷, tendo em Junho de 1543 entregue o original à Câmara de Évora, manuscrito que o arquitecto Juan de Herrera levou consigo para Espanha. ²¹⁸

A obra inaugurou-se finalmente a 28 de Março de 1537, dois meses antes do Rei abandonar a cidade, em regresso definitivo a Lisboa. Pela primeira vez correu a água (chamada "de Prata" pela sua limpidez, em poético baptismo) no tanque com leões marmóreos do chafariz sotoposto ao arco romano que existia na Praça Grande ²¹⁹, que por isso passou a chamar-se Praça da Água da Prata (actual do Giraldo). A continuação até ao Paço, em cota ligeiramente mais baixa, deve ter sido imediata, e a restante rede distribuidora far-se-ia mais tarde, com a fonte torralviana das Portas de Moura (1556), as sebásticas da Praça Grande (1571) e da Porta Nova (1573), o chafariz filipino do Rossio de S. Brás (1592), etc.

A trazida da água ao coração da cidade sob a protecção do monumento romano, num gesto digno de grande evergeta, resultava

²¹⁷ A. Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVII*, Lisboa, 1983, pp. 347-8.

²¹⁸ Sobre a identificação, e posterior destino, destes *Dois livros de Aquedutos* escritos por Resende, de que também fala D. Barbosa Machado e o próprio humanista no seu testamento, ver os nossos trabalhos "A Arquitectura Militar Portuguesa do Renascimento", cit., e "A Escola de Arquitectura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid", in *As relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 65-77. Para o texto de Frontino utilizámos a edição de Pierre Grimal, *Frontin-Les Aqueducts de la ville de Rome*, "les Belles Lettres", Paris, 1961.

²¹⁹ O conjunto foi desmontado em 1570 pelo arquitecto Afonso Alvares por ordem do Cardeal-Infante D. Henrique a fim de desimpedir o terreiro da nova igreja de Santo Antão, sendo as "colunas grandes e as mais" do pórtico romano levadas para o Colégio Jesuíta (T. Espanca, "O aqueduto" cit., p.103) e o tanque, com pedra de armas de D. João III e 2 leões, colocado extramuros, à saída para o Espinheiro, no Chafariz dos Leões (*Inventário* cit., I, pp.330-1). Do que hoje aqui se vê depreende-se que a monumentalidade da fonte adviria do arco triunfal a que se encostou, provável vestígio da porta do *cardo maximus* da cidade romana.

de uma opção característica da política e da própria personalidade de D. João III. Com efeito, o projecto inicial da captação de água na herdade da Oliveira não permitiria trazê-la para mais alto do que a entrada de Evora. Em contrapartida, o projecto preconizado em 1534 por Resende visava sem dúvida reactivar a (suposta) arca de água dos açougues, o que permitiria abastecer toda a cidade, mas implicava "trazer de quasi doze mil passos por níveis" ²²⁰ a água de muito mais longe, distribuída por um delicado e custoso sistema de tubulações, tal como Frontino descreve minuciosamente e sabemos ter sido usado no mundo antigo ²²¹.

Quando pensamos que dos mais de 10 aquedutos de Roma a *Aqua Tepula* ("tépida") tinha 22 kms. de extensão, dos quais os últimos 9 corriam sobre arcos, e a *Agua Marcia* atingia os 91 kms, levando a água sob pressão ao Palatino e ao Capitólio ; ou que em Mérida -cujas ruínas Resende bem conhecia - um dos aquedutos ultrapassava os 25 kms., não eram demasiados os 18 kms. que se propunham para Evora ; mas a sua condução à cota mais alta da acrópole constituía um desafio às capacidades técnicas portuguesas da época e um gasto excessivo em expropriações e obras urbanas. Compreende-se que a ideia tenha encontrado resistência. A polémica entre Resende e D.

²²⁰ A informação é do antiquário Diogo Mendes de Vasconcelos no apêndice à sua edição latina do *De Antiquitativis Lusitanae* (Evora, 1593 : cito pela tradução de B. J. de Sousa Farinha, *Colecção das Antiguidades de Evora*, Lisboa, 1785, p.45). Por "mil passos" deve se entender *millia passuum*, isto é, a milha romana de 1.481 ms., e por "níveis" a *librandi ars* que consistia em medir a altura relativa entre dois lugares, e por conseguinte a pressão da água (P. Grimal, ob. cit., passim).

²²¹ Cfr. J.G. Landels, *Engineering in the Ambient World*, Londres, 1980, para os conhecimentos de hidrostática e hidráulica ; e Thomas Asbby, *The Aqueducts of ancient Rome*, Oxford, 1935, e C. Fernandez Casado, *Ingenieria Hidráulica Romana*, Madrid, 1983, para a técnica construtiva, que seria útil comparar com o que efectivamente foi feito no Aqueduto de Evora.

Miguel da Silva, sob essa luz, aparece-nos não como uma desinteressada controvérsia científica mas como um conflito político encoberto entre os partidários e opositores da consagração de Évora como capital. Cedendo em parte aos desejos do poderoso *lobby* eborense, o Rei mostrava assim a sua clara intenção de aí se fixar, mas ao mesmo tempo limitava-a, procurando menos uma posição consensual do que uma solução de compromisso.

Os custos eram vultosíssimos, e em 1534 um conjunto de 45 notáveis da cidade acordavam em contribuir para elas com um desconto nas suas tenças, que montou em mais de 690 mil reais, soma entregue ao recebedor da obra em Julho de 1535.²²² Só assim se compreende a rapidez com que, estabelecido o projecto definitivo, o empreendimento avançou, implicando morosos trabalhos de levantamento topográfico, prospecção das nascentes, escolha do itinerário mais económico e medidas matemáticas da altura e graduação da conduta, que devia ser trazida em plano quase horizontal e em linha recta com ligeiríssima pendente para evitar o excesso de pressão. Além do contributo precioso dos tratados latinos de Vitrúvio e Frontino pela mão de Resende, da tradição empírica da hidráulica muçulmana²²³ e do concurso de mão de obra especializada (*por mãos de muitos e boons officiaes de pedraria, que mandou buscar por todo o seu Reyno,* segundo João de Barros no

²²² T. Espanca, "O aqueduto", cit., pp. 89-90. Destaca-se a contribuição de D. Luis da Silveira com 70 mil reais ; a do morgado de Esporão com 54 e a de D. Diogo de Castro com 47, a média situando-se entre os 5 e os 10 mil reais.

²²³ Ver Thomas F. Glick, *Irrigation and society in Medieval Valencia*, Cambridge, Mass., 1970, e S. López-Curvo, *Medina Az-Zhara-Ingenieria Y Formas*, Madrid, 1983, e bibliografia aí referida. O tema não está estudado para o Sul de Portugal.

citado passo da "Gramática"), terá tido papel fulcral o matemático Francisco de Melo - que contribuiu com 5 mil reais - cujos conhecimentos de Vitruvius e Arquimedes vinham de Paris, e foi, com certeza, o autor dos cálculos de engenharia que a obra pressupõe. Graças a este feliz conjunto de circunstâncias, Évora tornou-se a primeira grande cidade peninsular a dispôr de um abastecimento regular e abundante de água corrente desde o fim da Antiguidade.

224

O responsável pela construção é conhecido : trata-se de Francisco de Arruda, apenas em 1542 nomeado "visitador do cano da Água da Prata" com o respectivo regimento, mas que já o era certamente desde o começo.²²⁵ Já o encontrámos como arquitecto militar de renome no início do século, o mais permeável entre os pedreiros manuelinos às correntes italianizantes que então se começavam a

²²⁴ Perante o fracasso de tentativas anteriores, a primeira em Espanha com aqueduto em grande escala parece ter sido a de Teruel em 1552-54 (S. Sebastián, "El arquitecto francés Quinto Pierre Vedel", *Archivo Español de Arte*, 35, 1962), só na década de 60 generalizando-se a outras cidades e palácios (N. García Tapia, *Ingeniería y Arquitectura en el Renacimiento Español*, Valladolid, 1990). Em Portugal já na década de 40 inciam-se em Elvas, Estremoz e Mazagão, embora Lisboa só venha a ter no século XVIII. Perdidos a tradução de Frontino por André de Resende e o livro de Jerónimo Giralda (c. 1560), os primeiros tratados que se conservam, todos manuscritos, são os *Los veintiún libros de la Ingeniería e Maquinas*, de 1590-1600, atribuído a Juanelo Turriano e hoje ao aragonês Pedro Juan de Lastanosa (*Pseudo-Juanelo Turriano, Ventiún libros de los Ingenios y de las Máquinas*, 2 vls., Madrid, 1983) e o *Tratatto delle virtù et proprietà delle acque*, de 1599, dum engenheiro milanês de Filipe II (J. A. García-Diego e A. Keller, *Giovanni Francesco Sironi, ingegnere renacentista al servizio de España*, Madrid, 1990).

²²⁵ Carta de nomeação, de 28 de Setembro de 1542, com tença de 10 mil reais a partir de Janeiro seguinte, em F. S. Viterbo, *Dicionário*, I, p. 64; outra alusão ao "regimento de Francisco d'Arruda" na provisão régia à Câmara de Évora sobre as penas a quem danificar o cano, a 6 de Outubro de 1542 (T. Espanca, "O aqueduto.." cit., p.96). Deve, pois, datar deste ano o fim da obra e a organização legal das normas de conservação e distribuição da água a particulares, o que explica a encomenda a André de Resende de traduzir Frontino, que versa sobre esses temas.

fazer sentir, e ocupado durante os anos 20 em algumas iniciativas inovadoras dos Duques de Bragança na região de Évora, como vimos, e principalmente na moradia de Afonso de Albuquerque em Lisboa, a "Casa dos Bicos", caracterizada pelo uso dum rusticado proto-renascentista típico da Espanha mudéjar e da Sicília, e não pelo *bugnato* clássico dos palácios de Bolonha e Ferrara como é comum pensar-se ²²⁶. Homem culto e espírito aberto, dá testemunho de suas leituras e inclinações culturais o exemplar dos *Triunfos* de Petrarca que possuía, único livro de sua biblioteca chegado até nós ²²⁷.

À morte do irmão mais velho, Diogo de Arruda, substitui-o nos prestigiados lugares de *mestre das obras da comarca do Alentejo e das paços da cidade de Évora*, nomeado a 9 de Maio de 1531 mas com retroactivos desde o início do ano; e de *medidor das obras do reino* no dia seguinte, embora já a 8 de Maio tivesse recebido a mercê régia de fazer-se substituir *porque elle he muytas vezes ocupado en cousas de meu serviço*, leia-se em acompanhar a corte. ²²⁸ É assim que se fixa na sua cidade natal, onde por essa altura deve ter casado a filha mais velha com o jovem pedreiro Diogo de

²²⁶ P. Pereira, *Evoramonte*, Lisboa, 1989, p. 23. O motivo facetado é de origem norte-italiana e já aparece no "Palácio dos Diamantes" de Moscovo, no Kremlin (1491, pelo veneziano Marco Friasin) e na catedral de Marsala na Sicília em 1474 (H. W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Munique, 1972).

Aproveitamos para desfazer um persistente erro: nem Brás Afonso de Albuquerque, ou qualquer outro participante na ida a Sabóia da inf. D. Beatriz (1521), não foram a Itália em seguida, pois as ordens do Rei eram peremptórias que toda a armada não demorasse mais que 15 dias a regressar, como de facto sucedeu (Bibl. Públ. de Évora, Cod. 431, nº 2: cópia do séc. XIX).

²²⁷ *Il Petrarca colla spositione di Mestre Giovanni Andrea Gesualdo*, Veneza, 1541 (BNL, Rs. 2692 V.); cfr. S. Deswarte, *As imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1987, p.110 (embora a autografia da assinatura nos suscite dúvidas).

²²⁸ S. Viterbo, *Dicionário*, I, pp. 60-61. Ignoramos quando, e em que circunstâncias passou do serviço do Duque de Bragança ao do Rei, em ou antes de Janeiro de 1531.

Torralva (que aí se encontrava, como vimos, em 1534). O convívio com o estimulante ambiente intelectual eborense não deixaria de abrir-lhe os olhos para os valores da arte preconizada pelos humanistas, aprofundando pela reflexão e o estudo dos tratados os seus princípios estéticos de racionalidade e proporção. Um episódio até agora desconhecido permite-nos captá-lo ao vivo.

Durante o mais de 1 ano (de fins de Setembro de 1531 a Novembro de 1532) em que a corte esteve ausente de Évora por motivo da peste, detendo-se no Alvito, enquanto aguardava poder entrar em Lisboa o Rei esteve em Setúbal, onde observou a conclusão da Praça Nova do Sapal que aí havia começado D. João II e recebido grande incremento de D. Manuel, sob a desleixada supervisão do Mestre de Santiago D. Jorge. Em consequência dessa visita, na primavera de 1532 ²²⁹, as obras da alpendrada (*varanda*) que estavam em acabamento sofreram por inspiração régia radicais mudanças de claro sinal inovador : a janela manuelina a fazer-se debaixo da varanda foi alterada, decerto para um desenho mais clássico, os arcos em asa-de-cesto mudados para volta perfeita, os intercolúnios e cunhais modificados de modo a ficarem todos iguais, uma abóbada que interrompia o seu ritmo retirada, e até os portais dos edifícios públicos já prontos (a Casa da Câmara e tribunal municipal) adaptados para *ser hum tal como ho outro* ²³⁰. Tratava-se,

²²⁹ O Rei e a corte saíram do Alvito nos primeiros dias de Março (a 4 estão em Alcacer do Sal) a caminho de Setúbal, onde já se encontravam antes de 21 desse mês. Na 1ª semana de Julho partem para Lisboa, já aí estando no dia 11 (A. Braamcamp Freire, *Vida e Obra de Gil Vicente*, Porto, 1919, p. 214).

²³⁰ ANTT, C.C., Parte II, Maço 163, doc. 68 : inédito. Infelizmente não sabemos a data do contrato da obra da varanda por Cristóvão Varela, mas não deve ser anterior à conclusão em 1531 do Paço do Trigo, Casas da Câmara e cadeia, audiência e açougues, pelo pedreiro Gil Fernandes, contratados em 1526, e

pois, de *mudar a substância* da Praça, uniformizando-a por um artifício de acabamento capaz de lhe conferir a aparência de um traçado modular : numa palavra, de transformar uma praça manuelina desigualmente organizada numa praça renascentista de proporções harmoniosas. Uma "mutação" que revela uma percepção nova do espaço urbano como *continuum* e o domínio seguro de uma metodologia de bases racionais, a que é explicitamente reconhecido valor universal ao reintegrar no elemento único do pórtico toda a variedade da situação preexistente. Não nos parece arriscado, por detrás dessa intervenção, ver o espírito de disciplina rigorosa de Francisco de Arruda, talvez já a braços com o estudo do aqueduto para Évora, - tanto mais que é ele que antes de Junho de 1534 regressa a Setúbal com o pedreiro João Favacho a fim de avaliar a obra. ²³¹

A façanha técnica da *Agua Argentea* foi a grande oportunidade de actualização e de subida no favor régio para este artista, que no final de 1533 era feito cavaleiro da casa real, residia no ano seguinte com a família no próprio Paço, encarregado da sua conservação bem como da do Laranjal, e viria a receber o hábito da Ordem de Cristo. Não deixa de ser paradoxal que o construtor da jóia do estilo manuelino, a Torre de Belém, tenha tido a obra da sua vida num aqueduto inteiramente à romana, construído para emular com os grandes monumentos clássicos : o que reflecte as contradições dessa época

vistoriados por André Pires, Pero de Trilho e Luis Gomes em 1528, avaliados por Diogo de Arruda e Pedro Vicente em 1530 (Viterbo, ob. cit., I, pp. 331-3 e ANTT, C.C., II, 149, 93). [Doc. 14]

²³¹ Id., ibid.: o *conhecimento* (recibo) de Cristóvão Varela foi catalogado como sendo de 1530, mas na realidade data de 1534, arquivado a 16 de Junho.

charneira, tão rica em mudanças e encruzilhadas de estilos, que foi o momento em torno a 1530.

Mas a obra do aqueduto torna patentes, ao mesmo tempo, os limites do pedreiro manuelino na difícil aprendizagem da linguagem do Renascimento. Não foi, decerto, por acaso que, terminada a obra, Francisco de Arruda recolheu-se a um prudente silêncio, na rotina dos cargos e do bom pecúlio que acumulara, como se sentisse esgotada a sua capacidade criadora dentro da nova conjuntura artística : viria a renunciar em 1545 ao lugar de paceiro e a falecer em Evora a 29 de Novembro de 1547, sem que se conheça nenhuma outra obra sua.²³²

A prova de perplexidade que o imobilizou no fim da vida, fruto da impossibilidade de compreender a arte do Renascimento para um homem da sua geração, encontramos-na não nos aspectos estruturais da construção, em que como engenheiro militar era exímio, mas na decoração arquitectónica do aqueduto. Tão atento às possibilidades especiais da arcada (que já aparece, aliás, no varandim da Torre de Belém, e seria um dos temas fundamentais de Diogo de Torralva), Francisco de Arruda não mostrou o mesmo interesse em aprofundar os valores renascentistas : revela-se insensível à arte romana e foi incapaz de penetrar a teoria clássica das ordens das colunas.

A passagem do aqueduto sobre a estrada de Arraiolos (actual E.N. 370) devendo ser convenientemente monumentalizada, em vez do arco triunfal que se esperaria o arquitecto concebeu um pequeno torreão à maneira gótica, cheio de reminiscências manuelinas e de

²³² Os dados documentais para a biografia de Francisco de Arruda ainda são os de Sousa Viterbo, *Dicionário*, I, pp. 55-65.

citações às suas próprias obras. Sobre um pilar ainda hoje a meio da estrada, entre as terras da Manisola onde vir-se-ia a fundar a Cartuxa e terrenos também pertencentes ao próprio Arruda, pois pouco anos mais tarde seriam de seu genro e deixou à herdade o nome de Torralva (que ainda perdura na toponímia local), ergueu uma torrinha quadrada com função de arejamento, visualmente completada por duas outras mais pequenas a uma centena de metros para cada lado. São tratadas como fontes de tipologia tradicional ²³³ com um corpo quadrangular em dois andares e abobadado. Aos cantos da torrinha central, contrafortes circulares penetram em molduras horizontais sem capitel e terminam em globos bolbosos encimados por pináculos de bolas, tendo ao centro uma ostensiva cúpula ovóide de recorte exótico com "turbante" e pináculo, recordando de perto as das guaritas da Torre de Belém ; em redor corre uma coroa de estranhas ameias caliciformes, a sugerir púcaros em vez de urnas. Nesta bizarra concepção, que lembra um tempiete hindu, os únicos elementos renascentistas (se eram vistos como tal) são o denticulado sob a cornija, o nicho concheado do andar inferior, e as fitas tracejadas que descem ao longo da calota da cúpula, como na Torre da Galeria das Damas. As duas outras torrinhas, idênticas e mais simples, têm cobertura troncocónica e côncava de planta circular, como as dos pavilhões da Fonte da Manga em Coimbra, mas com pináculos angulares nos quais penetram. A nostalgia do manuelino patente nestas composições faz figura de excepção quase

²³³ Destas fontes manuelinas (que sobreviveram em forma popular nas "de chafurdo") podemos citar, entre os exemplos mais característicos, as da Amoreira da Torre em Montemor-o-Novo, da Torre da Ribafria em Lisboa e da Anunciada Velha em Tomar.

retrógrada no clima antiquizante em que surgiram, pois, por mais que as façamos remontar ao início da construção, não podemos recuar para além de 1535.

Ligeiramente posteriores, mas separadas por um abismo estilístico, são as duas outras obras complementares do aqueduto no interior da cidade. A caixa de água da Rua Nova é a mais recente (só tornada necessária quando da distribuição de água a entidades particulares, na década de 40) já plenamente classicista com seus pares de colunas toscanas nos ângulos, sem dúvida da mão de Miguel de Arruda, cujas semelhanças com um monumento funerário romano da Sicília, o *túmulo de Terão* em Agrigento, foram já por nós apontados ²³⁴. O *fecho* ou arca terminal no largo diante da igreja e praça de S. Francisco - estupidamente demolido para a construção do mercado municipal em 1873 - deve datar de 1535-37 e está estilisticamente muito próximo do convento da Graça, o que permite atribuí-lo à mesma parceria : Miguel de Arruda sob desenhos de Nicolau Chanterene.

Do que gravuras e fotografias antigas deixam entrever ²³⁵, devia tratar-se de um dos mais elegantes monumentos do Primeiro Renascimento na arte portuguesa, só comparável à fonte do Claustro da Manga em Coimbra. Sobre uma base octogonal contendo a bacia

²³⁴ R. Moreira, cat. *Arte Antiga I*, Lisboa, 1983, p.322, embora aí o atribuíssemos, seguindo a opinião comum, a Francisco de Arruda.

²³⁵ Cfr. fotos anteriores à demolição publicadas por T. Espanca, *Cid.Ev.*, passim ; e a conhecida gravura inserta no *Univers Pittoresque -Portugal* de Ferdinand Denis, Paris, 1846, trad.port., *Portugal Pitoresco*, 3 vols., 1846-8 (o desenho original de E. Gibert existe na BNL, D.25 V: ver Ayres de Carvalho, *Catál. da col. de Desenhos*, B.N.L. 1977, nº79), reproduzida por I. de Vilhena Barbosa no *Arquivo Pitoresco*, tomo VII (1864), p.41. Convém dizer que este desenho combina numa só duas vistas diferentes : a da arcaria à entrada dos muros da cidade e a do torreão de S. Francisco.

ou taça de mármore branco (que se guarda nos depósitos do Museu Regional) donde nasciam as bicas distribuidoras da água para o Paço, seu laranjal e jardins, erguia-se um templete circular em alvenaria de tijolo estucada formando nichos concheados - onde James Murphy (*Travels in Portugal*, Londres, 1795) ainda viu restos de plintos, sinal de que, deveriam ter contido estátuas talvez alegóricas (as divindades dos planetas ?) - e uma porta de entrada separados por meias colunas jónicas de entablamento contínuo com friso muito alto e liso e pesada cornija, como no túmulo de Francisco de Melo (1536). Sobre esta assentam na prumada das colunas (ou, como seria mais lógico, na dos nichos) pequenos frontões curvos encimados por urnas de desenho inequivocamente chanterenesco, e a cúpula com enorme lanternim formado por frestas entre colunelos coríntios que sustentam a calota semiesférica. O espaço interno media, segundo Vilhena Barbosa, quase 12 metros de diâmetro, mais do dobro do tamanho do "tempietto" de San Pietro in Montorio ou da Fonte da Manga: o que significaria uma altura total de quase 30 metros, superando a empena da vizinha igreja de S. Francisco (24 ms.) ! O jogo de escalas e sobreposição de um corpo superior repetindo a estrutura do inferior são traços goticizantes que em nada afectavam a primorosa organização clássica deste conjunto, antes conferindo-lhe uma leveza e verticalidade que não encontramos em obra congénere : temos de procurar na torre-lanterna de Chambord (que já Kubler aproximara da Fonte da Manga), com o seu núcleo de andares sobrepostos emergindo do terraço, para encontrar um organismo semelhante. Mas a parte alta de Chambord, que tem sido descrita como um *tempietto* e se crê derivar de desenhos de Leonardo da

Vinci de c.1515 ²³⁶, só seria construída por volta de 1540, o que complica o problema a ponto de torná-lo insolúvel de momento.

Soam-nos aos ouvidos as palavras do cosmógrafo-mor Pedro Nunes: *a mesma agoa que he ho todo tambem deve ser redonda*, como o são a terra e a *universal machina do Mundo* ²³⁷, de quem o humanista Jorge Coelho dizia, em epigrama no final do seu opúsculo, que, qual novo Hércules, "desvenda os sublimes segredos do sumo Olimpo" (*summum reserat sublimis Olympum*) ; e pela combinação geométrica de círculos e triângulos ocorrem-nos as tapeçarias da "Esfera" ou dos "Planetas" que por essa altura o pintor do cardeal eborense andava debuxando. Um eco desses interesses tem-se no tratado *Sphaera Mundi* (Salamanca, 1579) do catedrático de retórica e de grego Francisco Sánchez "el Brocense" ²³⁸, educado em Evora com seus tios e ao serviço dos reis de Portugal até 1545. Depósito de águas, a torrinha de S. Francisco é um edificio em si, que consumava a conquista do espaço externo implícita na escultura de Chanterene - como se o sacrário do retábulo da Pena crescesse em volume tridimensional até às proporções de um objecto architectónico - , ao mesmo tempo que explorava em sentido filosófico o seu conteúdo físico, a água elementar, num simbolismo rico de conotações cosmológicas, materializando à escala humana a visão da própria "máquina do Mundo". A estúpida destruição deste monumento

²³⁶ Jean Guillaume, "Léonard da Vinci : le problème de Chambord", *Revue de l'Art*, 1974, pp. 71-82, e J. Martin-Demézil, *Chambord*, Paris, 1986, p.16 e n.30.

²³⁷ Pedro Nunes, *Tratado da Sphera* (Lisboa, Fernão Galhardo, 1537) : citamos pela ed. da Academia das Ciências de Lisboa, *Pedro Nunes, Obra*, vol. I, Lisboa, 1940, pp. 7-14.

²³⁸ Reeditado com tradução e nota por César Chapano Gómez, na rev. *Alcántara*, n.º 6, Instituto Cultural El Brocense, Cáceres, 1958, pp. 7-80.

insigne - ainda "de pé com mui pequeno estrago" em 1864 - representou uma perda incalculável. ²³⁹

O convento da Graça

Em contraste com a harmonia do cosmos e seus elementos expressa na *imago mundi* neoplatónica desse "templete das águas" de Chanterene, o imaginário tradicional continuava dominado pela visão do extraordinário, do exótico e do maravilhoso cristão à maneira medieval, em que era o que escapava à ordem das coisas que impressionava. Da visita que fez a Évora em 1494 o cientista alemão Jerónimo Monetário, de Nuremberg, reteve sobretudo o camelo que o rei mandara trazer de África e a pele de jibóia da Guiné pendurada à porta da ermida de S. Brás : e ao aí chegar Clenardo

²³⁹ Cabe aqui a pergunta : até que ponto não valeria a pena, com base nos dados conhecidos e sondagens no terreno, tentar-se a reconstrução deste exemplar único da arquitectura do Renascimento ?...

julgou-se hospedado em "uma cidade do inferno", povoada de negros, morenos e índios.²⁴⁰ A literatura dos *mirabilia* ou maravilhas (à letra : coisas dignas de admiração) codificaram os parâmetros do gosto arquitectónico de modo difícil de abalar; obras como o pequeno manual *Mirabilia urbis Romae* (compilado em meados do século XII e ampliado em sucessivas edições e traduções) ou o *De Mirabilibus urbis Romae* da autoria de um viajante inglês de começos do século XIV, guia turístico do peregrino na Cidade Eterna com grande êxito popular até ao século XVI²⁴¹, condicionavam as formas de percepção e avaliação das obras de arte, como se vê dos relatos de viajantes portugueses na Itália da época, nomeadamente o fidalgo que ao serviço do Duque de Bragança demorou-se em Roma de 1510 a 1517 e o viajante anónimo de 1532-33 que pensamos poder ser o Padre Francisco Alvares²⁴². As principais igrejas, as indulgências de cada altar e relíquia, a história e organização das paróquias, as ruas, as principais obras de arte visíveis, enumeram-se minuciosamente em mistura de santuários cristãos com ruínas romanas, enlaçando o maravilhoso medieval com os textos topográficos antigos.

Tem sido notada a fortuna deste tipo de literatura em Portugal durante a primeira metade do século XVI. em particular sob a forma

²⁴⁰ "Itinerário do Dr. Jerónimo Munzer", trad. Basílio de Vasconcelos, *O Insituto*, 80, Coimbra, 1930, pp.546-7 ; M.G. Cerejeira, *Clenardo* cit., passim.

²⁴¹ A Bibl. de Evora guarda um exemplar (séc. XVI, nº 1422) da edição de Roma, 1535, com anotações marginais de um viajante coimbrão quinhentista. Sobre os *Mirabilia* ver J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924 (trad. esp., *La Literatura Artistica*, Madrid, 1976, pp. 68 e 193-204) e R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, 2ª ed., Londres, 1988.

²⁴² Sobre o "Fidalgo de Chaves" ver S. Deswarte, "Uno sguardo venuro da lontano: tra Roma Antica e Roma Cristiana" in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, 1985, pp. 489-508. O relato que atribuímos ao Pe. Francisco Alvares será por nós publicado noutra ocasião.

das Sete Maravilhas do Mundo. Vimos já que Francisco Albertini, precisamente um dos que mais fez para lhe imprimir cunho mais científico no seu *Opusculum de Mirabilibus novis et veteris urbis Romae* (Roma, 1510, com várias edições sucessivas), publicou a pedido de D. Manuel um resumo desta sob o título atraente de *Septem Mirabilia orbi et urbis Romae et Florentiae civitatis* (Roma, 1510), de que se conhecem exemplares apenas em Coimbra e em Roma. O tema torna-se um tópico de referência quase obrigatória nos elogios dos monarcas ou dos seus monumentos : assim, ao querer engrandecer a obra do mosteiro jerónimo que então se iniciava no Restelo, na oração que em Outubro de 1504 pronunciou na abertura do ano lectivo na Univerdade o jovem D. Pedro de Meneses, filho do Marquês de Vila Real, evocou os "colossos, pirâmides e anfiteatros" dos antigos, as "coisas quase fabulosas que se contam de Menfis e Babilónia", e o Templo de Salomão ²⁴³. Na mesma linha o capelão régio Doutor Francisco Monçón refere antes de 1544 os *milagros del mundo*, destacando o Templo de Diana em Éfeso (sem dúvida por se tratar do único edifício religioso apontado entre eles pelos autores clássicos) e cristianizando-o pelo paralelo com Salomão. Francisco de Holanda permanecerá obcecado pelo tema até bem adiantado o século, em que a problemática salomónica retorna à ordem do dia sob o signo contra-reformista.

Fazendo de ponte entre a cultura tardo-medieval e a do humanismo, a tradição helenística das Sete Maravilhas do Mundo originada no âmbito da Biblioteca de Alexandria (século II a.C.) e

²⁴³ A. Moreira de Sá, introd. *D. Pedro de Menezes - Oração proferida no Estudo Geral de Lisboa*, trad. M. Pinto de Menezes, Lisboa, 1964, p.113.

justificada por todo o mundo clássico ²⁴⁴, mantinha o seu fascínio no Portugal do começo do Renascimento, quer por servirem de padrão de gosto a uma cultura pouco dada à reflexão estética, quer pelo atractivo classificativo-mnemónico que rodeava o número 7 (o que decerto veio a influenciar Francisco de Holanda com as suas tábuas classificativas de base decimal das "Aguias" da arte do seu tempo). Ainda passado o meado do século, Damião de Góis descreve Lisboa a partir da listagem dos seus "sete magníficos edifícios" (*Urbis Olisiponis Descriptio*, 1554)... O mito mantinha-se, pois, vivo e actuante. E um dos traços que melhor caracteriza o peculiar ambiente da Evora humanista é o facto de pela primeira vez aí se tentar uma ligação ao antigo, já não tomado apenas como referência elogiativa de obras construídas mas como concreto modelo para um projecto. Ao lado da tendência "racionalista-arqueológica", aberta por André de Resende e materializada na pseudo-reconstrução do aqueduto da Agua de Prata, ganha nova forma a via "simbólico-tradicional" ²⁴⁵, herança manuelina refrescada pela leitura dos autores clássicos e a sedução por tudo o que era antigo. Em tal ambiente, animado sem dúvida por D. Miguel da Silva (que não fazia outra coisa nas suas obras na Foz do Douro), as Maravilhas do Mundo

²⁴⁴ A primeira obra que se conserva sobre o assunto é o *De Septem Orbis Spectaculis* do engenheiro militar grego Filon de Bizâncio (séc. I a.C.), que descreve os Jardins Suspensos da Babilónia, as Pirâmides do Egipto, a estátua de Zeus em Olímpia, o Colosso de Rodes, as Muralhas da Babilónia, o Templo de Diana em Efeso, e o Mausoléu de Halicarnasso; mas a lista variava conforme os autores. Cfr. A. Mueller, *The Seven Wonders of the World*, Londres, 1980.

²⁴⁵ A distinção é de Eugénio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Turim, 1960. Para o papel activo do mítico e do fantástico na história da arquitectura veja-se, a título de exemplo, G. Curcio e M. Manieri-Elia, *Storia e uso dei modelli architettonici*. Bari, 1982, e A. Chastel, *The Palace of Apollidon*, Oxford, 1988.

Antigo apareceriam como um prodigioso desafio à imaginação e um estímulo à criatividade.

Assim se compreende em todo o seu alcance cultural o facto de surgir em Évora um edifício - um convento com a sua igreja - destinado a provocar o espanto, *mirabilia* dos tempos modernos, procurando não apenas uma vaga comparação mas sim um preciso confronto com um modelo antigo, a "reconstituição" em chave cristã de um paradigma perdido. Esse modelo não podia ser senão o templo grego de Diana Efésia, a mais citada das maravilhas do mundo por Plínio, e único edifício religioso entre elas incluído. Já o Doutor Francisco Monçón lhe dera especial relevo, como vimos; mas um autor da época, que frequentou os círculos da corte eborense e foi membro destacado da "academia" de Pedro Sanches, o Dr. António Pinheiro, é mais explícito. Na aula inaugural da lição de latim aos moços-fidalgos do Paço de que foi encarregado por 1541-42, este teólogo humanista fez o elogio da acção de D. João III - que, tal como expulsa os Mouros das fronteiras do reino, faz *de dentro das entranhas delle toda a barbarie desterrar enquanto as Letras meias mortas se ressuscitão* - enumerando as suas obras, que identifica sem mais com obras arquitectónicas ²⁴⁶. Como Monçón, louva com reservas a soberba liberalidade com que os Antigos ergueram as Pirâmides, Mausoléus, *theatros* (sem dúvida o Coliseu de Roma), o Farol de Alexandria, etc. - isto é, as Maravilhas do Mundo tão celebradas pelos autores clássicos como Plínio (que ele, aliás,

²⁴⁶ Cit. por L. de Matos (introd. a *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, Lisboa, 1983, n. 40); usámos a cópia do séc. XIX, BNL, Cod. 3767.

traduziu) - contrapondo-lhes a prudência e bondade postas por D. João III na sua acção construtiva, virtuosa porque necessária e para que *a obra confesase ser feyta por mando del Rey noso senhor*. Este manifesto da política arquitectónica joanina conclui com dois exemplos, ambos de Évora : o aqueduto da Agua da Prata, que superou a própria Antiguidade; e Nossa Senhora da Graça, *edificio grande honrado e magnífico como o Templo de Diana Efesia*, feito com esmola real.

Não nos parece de minimizar o testemunho deste texto capital - verdadeira certidão de baptismo do pleno Renascimento português - e de um autor tão responsável e ciente das intenções régias como era o Dr. António Pinheiro, "uma das colunas do templo político nacional" e "practicamente o ministro da instrução de D. João III" como lhe chamou o Prof. Silva Dias ²⁴⁷ . Que em datas simultâneas ele e o capelão real Doutor Monçon, ambos teólogos da côrte, repisem a mesma ideia fundamental - que o Rei devia suscitar a admiração do mundo e superar as maravilhas dos antigos construindo obras que exprimissem o seu próprio tempo, e que à frente delas devia estar uma igreja que competisse com o Templo de Diana em Éfeso - parece ser mais do que uma coincidência. Ambos se fazem eco de um sentimento de emulação com o antigo que devia estar latente nos espíritos e ter forte voz na corte, servindo de estímulo à criação de novos *mirabilia* , como a igreja da Graça em Evora.

É, evidentemente, impossível comprovar com textos na mão o que ia na mente do artista no momento criativo; mas podemos perceber

²⁴⁷ J. S. Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, I, pp. 718-21.

ideias e imagens que flutuavam à sua volta aspirando a exprimir-se em formas objectivas. Alguns indícios, com efeito, permitem sugerir que as alusões de Francisco de Moncón e de António Pinheiro, mais do que convencionais figuras de retórica vazias de sentido, reflectiam o modo como essas obras foram "lidas" e recebidas pelo público culto a que se dirigiam, e a sua procura de arquétipos que servissem para fundar sobre bases sólidas uma nova linguagem artística, como os humanistas neoplatónicos faziam então com a sua busca ansiosa da *prisca theologia* cujos vestígios, segundo Ficino, deviam ser procurados entre a cabala judaica, o Islão e os restantes povos da humanidade.

O traço mais conhecido da Quarta Maravilha do Mundo que era o Templo de Diana era o facto de ter sido construído pelo rei Creso e reconstruído por Alexandre Magno, após o crime do célebre incendiário, em memória do 9º trabalho de Hércules, a captura do cinto de ouro de Hipólita, rainha das Amazonas que haviam fundado a cidade de Éfeso ²⁴⁸ no lugar onde, segundo o poeta Antípatro, existira um templo fundado pelos Gigantes que haviam tentado conquistar o Olimpo ²⁴⁹. Plínio, a quem se devem as melhores informações sobre o monumento, conta que ele era decorado com pinturas de Apeles e 4 estátuas de Amazonas feitas por Fídias, Policleto, Cresilau e Fradmon, os maiores escultores do tempo (*Naturalis Historia*, XXXIV, 53), e que o tramo central, coberto por um

²⁴⁸ R. Graves, *The Greek Myths*, Harmondsworth, 1960, 2, nº 131.

²⁴⁹ Antípatro de Sídón (século I a.C.), citado no *De Oratore* de Cícero, considerava o Templo de Diana a 1ª Maravilha do Mundo. Para o epigramista hispânico Marcial, no seu *Liber de Spectaculis* do ano 80 d. C., era a 3ª (v. M. Ashley, ob. cit., pp. 154-182).

bloco de 25 toneladas colocado pela própria deusa, sustentava-se sobre esculturas de atlantes, tendo sido o primeiro templo a receber bases nas colunas jónicas (XXXVI, 95-97 e 179). O pórtico com nichos para estátuas e as imagens colossais no alto da fachada são, de facto, características marcantes na reconstituição do templo feita em meados do século XVI por Maerten van Heemskerck e gravada por Philippe Galle. Na mesma linha interpretativa, podemos ver aí a origem do duplo frontão e dos bizarros *Meninos da Graça* que coroavam a fachada da igreja eborense, substituindo por atlantes as pagãs amazonas, como se o seu autor pretendesse marcar posição no lendário concurso de escultores do relato pliniano, que entusiasmava um artista antiquizante. Talvez, mesmo, não fosse outra a razão do baptismo da filha de Miguel de Arruda em 1535 com o nome da rainha Hipólita, em preito humanístico às fundadoras do templo efésio.

A cristianização do mito, e da obra de arte dele descendente, era facilitada pela identificação de Diana com a Virgem Maria ²⁵⁰ e pelo facto de Éfeso ter-se tornado, por isso mesmo, um dos maiores centros do culto mariano: era o lugar da Casa da Virgem, cujas paredes haviam sido transportadas por anjos para a Santa Casa de Loreto, e onde se escrevera o Evangelho de S. João, cuja igreja erguia-se desde o século IV nas ruínas do antigo templo.

²⁵⁰ Veja-se a interpretação das pinturas de Diana, feitas por Ticiano para Filipe II de Espanha, por M. C. Tanner, "Titian: the *poesie* for Philip II", N. York Univ., 1976, cit. por B. von Barghahn, *Age of Gold, Age of Iron*, I, p. 129 ss. Sobre a sua assimilação à imagem da Rainha ver F. A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975. Convirá recordar que Francisco de Holanda pintara em 1552 um elogiado retrato da Infanta D. Maria como Diana.

Não constitui novidade para ninguém a existência de um "Templo de Diana" em Évora, até há pouco assim se designando o edifício romano em que os eruditos quinhentistas viam um pórtico e depósito de águas. O que, diante do conjunto de factos atrás esboçado, ganha foros de verosimilhança, é que a invenção atribuída ao consciencioso autor da *Évora Ilustrada*, Padre Manuel Fialho, S. J. (1646-1718) assentaria sobre bases mais sólidas do que se tem pensado ²⁵¹. O devorador de escritos que foi durante 20 anos o Padre Fialho poderá ter lido alguma perdida composição de humanistas como a que atrás vimos, celebrando o Templo de Diana em Évora, e, longe de imaginar tratar-se de alusão poética à igreja da Graça, identificou-a com as ruínas romanas da acrópole da cidade.

Tivesse ou não essa inspiração mítica, o efeito de *mirabilia* foi deliberadamente buscado na igreja graciana, podendo se comprovar as esperadas reacções de pasmo e "maravilha" que provocou entre os contemporâneos : já em 1541 o italiano Padre Jerónimo Seripando extasiava-se ante o *miro artificio* ("arte admirável") de sua fachada, e dois anos depois um membro do séquito da princesa D. Maria descrevia com espanto a porta principal, com *huns esteos de obra romana de pedraria com humas pomas e quatro homens de pedra muito grandes dous de cada banda e hum dos de cada banda tem hum rocha de pedraria acesa na mão*, sendo a única obra em todo o

²⁵¹ Atribui-se a este historiador jesuíta a designação de "Templo de Diana" popularmente conferida ao templo romano de Évora (*Inventário* cit., p. 17), baseado no facto de Sertório "ser especial devoto desta Deusa" (Padre António Franco, ob. cit., p. 25); mas uma ligação expressa entre Sertório e Diana só ocorre num passo de Aulo Gélio (A. Schulten, *Fontes Hispaniae Antiquae*, IV, Barcelona, 1937, p. 212) ignorado dos antiquários eborenses. O mesmo nome seria posteriormente aplicado ao tempo romano de Mérida por Moreno de Vargas, sem dúvida inspirado no de Évora.

percurso que lhe mereceu tão minuciosa atenção ²⁵². O intento, ao que parece bem sucedido, de rivalizar com as maravilhas do mundo clássico criando uma versão cristã do lendário Templo de Diana, associando as influências literárias a uma determinada imagem da arte antiga, parece-nos constituir a "ideia" essencial e original da igreja da Graça, por isso mesmo uma das mais fascinantes realizações do Primeiro Renascimento português.

A história construtiva do convento agustiniano de Nossa Senhora da Graça é hoje bem conhecida, após a recente exaustiva investigação documental levada a cabo pelo Dr. Manuel Branco ²⁵³, em que tivemos a grata surpresa de ver confirmada a hipótese, por nós defendida desde 1983, da autoria de Miguel de Arruda na década de 30, contra a atribuição tradicional a Diogo de Torralva feita por Reynaldo dos Santos e a datação cerca de 1560 proposta por G. Kubler ²⁵⁴. Sobre um mosteiro fundado pelo bispo D. Afonso de Portugal em 1520, a protecção de D. João III aos Gracianos vai manifestar-se no desejo de concessão das terras desde o Rossio de

²⁵² Referimos estes textos no cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. Arte Antiga I*, Lisboa, 1983, p. 328. A fim de evitar possíveis equívocos, esclareça-se que a referência à Água de Prata pelo autor de 1543 deve ser separada da frase anterior por um ponto e vírgula, já que o texto não está pontuado e o sentido assim o exige: trata-se duma referência ao próprio aqueduto, também visitado pelo autor.

²⁵³ M. J. C. Branco, *A construção da Graça de Évora (contexto cultural e artístico)*, tese Mestr. em Hist. da Arte, Fac. de Letras, Lisboa, 1990. (Agradecemos ao Autor a gentileza com que sempre nos acolheu em Évora e algumas frutuozas trocas de impressões.)

²⁵⁴ R. dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, II, p. 178; G. Kubler, *Portuguese plain architecture*, p. 13. A igreja foi já atribuída a Francisco de Holanda (Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, 1983, p. 116) e a algum artista italiano (D. Markl e P. Dias, *História de Portugal*, Alfa, 1986, pp. 712-3); chegando a ser datada do último quartel do século XVI (V. Correia, *História de Portugal*, Barcelos, V, p. 495) e dita "o primeiro monumento da Arquitectura Barroca portuguesa" (J. Segurado, *Da Arquitectura da Renascença à do Barroco*, sep. Anais da Acad. Port. da História, 28, 1982, p. 53.

São Brás até ao Xarrama, numa extensão de quase 3 quilómetros, a fim de aí edificarem uma nova casa : ao que os padres preferiram a ampliação da antiga, onde vinham adquirindo as propriedades limítrofes até obterem, em 1527, a posse de todo o quarteirão. O motivo da munificência régia, para além do conhecido pendor intelectual da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, não pode ser senão o apontado pelo Padre Fialho, com bases documentais que infelizmente desconhecemos : o Rei pretendia ter aqui a sua sepultura ²⁵⁵. Fialho coloca essa opção em 1524, decerto por saber que este ano foi passado por D. João III na cidade, em preparativos para o seu casamento no ano seguinte; mas nem a ocasião nupcial era propícia para uma decisão dessa natureza, nem o pendor arquitectónico do rei tinha então ainda despertado. É antes no contexto antiquizante que só se define a partir de 1532 que devemos situá-la, em exacto paralelismo com a "reconstrução" do aqueduto - esta, uma obra pública e utilitária, a outra mais particular e monumental - , como que constituindo as duas faces duma mesma política construtiva.

Temos, talvez, o reflexo imediato dessa interessada protecção régia (significando dependência e controle) sobre os agostinhos na crise que agitou esta ordem em 1534. Um frade apoiado pelo Rei fez-se eleger provincial, sendo destituído pelo capítulo, o que provocaria a reforma de 1535 e a consequente vinda como visitador do Padre

²⁵⁵ Manuel Fialho, *Évora Ilustrada*, Livro IV, cap. 10: *Determinava elle fazer aqui mauzoleo capaz de ser sepultura sua; aqui determinava mandarse sepultar; querendo deixar a Évora os seos ossos em penhor do seu amor.* (Bibl. Pública de Évora, Cod. CXXX/1-11, fl. 353).

Luís de Montoia ²⁵⁶. A pronta intervenção papal explica o subsequente desinteresse de D. João III, ao entender que não teria naquela ordem o instrumento dócil que pretendia, ao mesmo tempo que nos fornece uma melhor precisão cronológica quanto ao arranque das obras. Com efeito, o carácter palaciano, quase pagão, da fachada da igreja não se coaduna em absoluto com o espírito reformador de Montoia, e é antes da sua vinda que ela deve ter sido iniciada, em 1534 portanto.

As investigações de Manuel Branco permitem esclarecer o carácter fragmentário da construção: a preexistente igreja de Nossa Senhora da Graça foi conservada, acrescentando-se-lhe um duplo tramo com o pórtico axial; e a restante obra prosseguiria nos anos seguintes ao sabor da aquisição dos lotes adjacentes, o maior dos quais em Julho de 1538 - em que, pela primeira vez, aparece mencionado o "mestre da obra": Miguel de Arruda. Outras aquisições seguir-se-iam até 1541, nelas sempre figurando o "mestre das ditas obras" Miguel de Arruda, até completar o quarteirão fronteiro, de modo a desimpedir a fachada e criar o adro da igreja e a cerca para a horta e jardim em frente ao dormitório. ²⁵⁷ Tal facto dá inesperada veracidade à anedota narrada pelo Padre Fialho, segundo a qual o Rei, de visita ao edifício em obras, ter-se-ia desgostado dele ao constatar a desproporção entre o pórtico grandioso e a pequenez do interior, perguntando *donde estava o corpo daquela cabeça* ²⁵⁸. Se o argumento estético que a tradição fixou seria simples pretexto a

²⁵⁶ J. S. Silva Dias, *Correntes do Sentimento Religioso...*, I, p. 121.

²⁵⁷ M. Branco, ob. cit., p. 188.

²⁵⁸ Cit. por Padre António Franco, *Évora Ilustrada*, p. 333.

esconder razões mais profundas, a concessão do padroado da capela-mor aos Vimioso é um dado que se verifica documentalmente em 1540 (embora, como vimos, já devesse estar decidido desde antes), provocando nova inflexão no curso dos trabalhos. Mas esta história construtiva complexa, rica de mudanças significativas, não deve impedir de ver a unidade e coerência do projecto como um todo.

Miguel de Arruda (c.1500-1563) era então um jovem arquitecto, que havia dado os primeiros passos sob as ordens de Diogo e Francisco de Arruda nas obras de Azamor, onde aparece em 1516 sob o nome de Miguel Fernandes de Arruda ²⁵⁹, tendo em 1533 recebido o cargo honorário de "mestre das obras do mosteiro da Batalha" e sido feito cavaleiro da casa real na mesma ocasião que Francisco de Arruda, o que indicia especial protecção. Dada a diferença de gerações, o parentesco entre os dois - de que Viterbo suspeitou por residirem ambos na Rua do Raimundo em Évora - parece-nos bastante claro: Miguel de Arruda era filho de Francisco de Arruda e herdeiro do seu prestígio profissional, por isso gozando da formação, oportunidades e favor régio que de outra forma não teria. Esta hipótese, já avançada por um genealogista ²⁶⁰, ganha consistência quando verificamos que Francisco de Arruda foi sepultado, não na sua paróquia de Santo Antão, nem na Misericórdia de que era

²⁵⁹ R. dos Santos, *A Torre de Belém. Estudo histórico e arqueológico*, Coimbra, 1922, p. 76, cita-o sem lhe ocorrer a identificação com Miguel de Arruda, sobre quem resume a documentação até então conhecida (pp. 66 e 84-87).

²⁶⁰ M. Arnão Metello, "Os Arrudas, insigne escol familiar de arquitectos e engenheiros", *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, 86, Lisboa, 1985, p. 23: o seu argumento (de pura ordem genealógica) é o nome com que ele aparece em Azamor, sabendo-se que a mulher de Francisco de Arruda chamava-se Isabel Fernandes.

confrade, mas precisamente na igreja da Graça ²⁶¹ onde um outro filho, Jerónimo de Arruda, instituiria em 1580 a capela de uma missa cantada por ano com a renda de 4 casas que lhe haviam pertencido ²⁶². Nada mais natural que este quisesse ser enterrado, ao lado da alta nobreza eborense, naquela que foi a primeira e precoce grande obra da responsabilidade do seu filho.

A carreira deste continuaria em rápida ascensão, quer como engenheiro militar (em que conduziu em 1541, como veremos, o processo de construção da fortaleza de Mazagão, sendo elogiado publicamente como *hum grande omem do seu mister* pelo próprio Benedetto da Ravenna, engenheiro do imperador Carlos V), quer como arquitecto, até atingir à morte do pai o mais alto cargo na hierarquia profissional, o de "Mestre das Obras da Fortificação e dos Muros do Reino, Lugares d'Além e India", especialmente criado para ele em 1548 ²⁶³. O seu estilo, que ainda há bem pouco tempo Kubler considerava "un unknown quantity", pode hoje ser caracterizado, mas pertence a uma época mais adiantada. Nesta fase inicial, manifesta-se moderadamente aberto às novas ideias, algo tolhido pelo clima de euforia classicista (que não tinha meios culturais de acompanhar ou de compreender em pleno) do ambiente em que vivia e dos amigos que o rodeavam, como André de Resende, que por seu intermédio travou relações com D. João de Castro. O que há de antiquizante e erudito na Graça pertence, pois, a outros: talvez a D. Miguel da Silva

²⁶¹ Bibl. Pública de Évora, Cod. CLXVIII/1-1, fl. 19: *Era Dezembro 1547 - Recebimos de limosna da cova de Frc^a d'Arruda y de dos misas cantadas y offiço mjl y trezentos rs* (autógrafo do Padre Luís de Montoia).

²⁶² Informação do Dr. Manuel Branco.

²⁶³ R. Moreira, "Arquitectura Militar", in *História da Arte em Portugal*, Alfa, 7, Lisboa, 1986, p. 140 ss.

(que pode ter inspirado as soluções bramantescas do claustro), ao próprio Resende (a quem se atribui a inscrição latina da fachada, e não deixaria de dar sugestões e ideias), e com certeza a Chanterene, como tem sido unanimemente reconhecido pela crítica. Coube a Arruda o papel ingrato de caldear esses contributos diversos e, sem conseguir evitar que transparecesse um conflito não resolvido de influências e denunciando até alguma falta de convicção íntima, que o tempo viria a confirmar, dar-lhes expressão architectónica num projecto global plausível - que, ainda assim, era o que de mais "à antiga" podia ser visto em Portugal até à construção da capela de Nossa Senhora da Conceição em Tomar, uma década depois.

O convento com a sua cerca ocupa uma área relativamente reduzida no interior da cidade - muito menor que a dos Dominicanos e Franciscanos - e o conjunto dos edifícios, apesar da monumentalidade do prospecto, não era de grande tamanho: só foi consideravelmente aumentado em volumetria no século XVIII com a construção a S.E. do pavilhão para noviciado, dormitório novo e enfermaria (derrocado neste século, e objecto de recente restauro para instalação da Messe de oficiais). Sacrificou-se, pois, a largueza de dimensões ao carácter citadino conveniente a uma capital. Houve o cuidado não só de respeitar os alicerces e muros da construção anterior e de fazer coincidir o novo projecto com os lotes de terreno adquiridos, preenchendo 2 quarteirões da apertada retícula urbana que desce da Praça Grande para o Rossio de São Brás, mas também de mantê-lo fiel à tipologia tradicional da ordem. Sem pretender inovações do ponto de vista planimétrico, o edifício molda-se à arquitectura dos Gracianos com o seu gosto por longos espaços

rectangulares à mesma altura, à maneira tardo-gótica, de coberturas planas, extrema simplicidade das estruturas murárias a fim de receber as capelas dos padroeiros, e um claustro com tratamento mais elaborado, de acordo com o espírito da regra, especialmente vocacionada para a acolhida e direcção espiritual de famílias da nobreza. Repete mesmo, invertendo-o, o esquema do convento da Graça de Lisboa: um rectângulo sesquiáltero com claustro quadrado ao centro a que se agregam, formando ângulo recto, os dois corpos longilíneos de iguais dimensões da igreja e do capítulo e refeitório, com dormitório no andar superior e torre sobre a portaria ²⁶⁴. A réplica da casa-mãe lisboeta vai ao ponto de reproduzir o corpo contrafortado de 11 tramos com frestas, que acrescido do da portaria perfaz o número de 12, de óbvio simbolismo.

A este partido tradicionalista, reorganizado racionalmente segundo proporções medievais, sobrepõe-se a busca de uma linguagem clássica, que atinge o paroxismo nos sectores com mais clara intervenção de Chanterene. Organismo tradicional recoberto de vestes à antiga, a dualidade de inspirações é patente no contraste entre o sóbrio gigantismo tipicamente arradiano, com o seu estilo de sabor vernáculo que transparece nas abóbadas nervuradas em tijolo à maneira alentejana, e o refinamento de desenho clássico da mão do escultor normando, que unifica o edifício envolvendo-o por um entablamento jónico denticulado que parte da edícula axial da igreja

²⁶⁴ Sobre a Graça de Lisboa (de final do século XIII e inícios do XVI, com profunda reforma a partir de 1556 incluindo o claustro torralviano, que julgamos poder atribuir a Isidoro de Almeida), A. Maya Athayde in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, I, pp. 114-120 e T.M.S.Leitão Bernardino, *As inscrições da Igreja da Graça de Lisboa*, tese de Licenciatura em Hist., Fac. de Letras, Lisboa, 1973.

e corre a toda a volta, coroado por uma platibanda vasada em "pombais" ritmada por urnas muito próximas das que Chanterene costumava fazer ²⁶⁵. O jónico, aqui numa versão que parece derivada de Cesariano, era não só o género mais apropriado para uma igreja "matronal" dedicada à Mãe de Deus, como também o que Plínio expressamente dissera ter sido inventado para o Templo de Diana em Éfeso (*Nat. Hist.*, XXXVI, 179). Mas a ânsia de *romanitas* é tal que a esta ordem dominante agregam-se as outras três vitruvianas: o dórico no pórtico, o toscano nas dependências utilitárias do claustro, e o mais delicado coríntio nas janelas da capela-mor.

Um dos troços em que Miguel de Arruda mais se aproxima do classicismo é o claustro, filiável num tipo castilhiano mas com elementos eruditos, como bem observou J. E. Horta Correia ²⁶⁶. Combinando o modelo de João de Castilho - que, como adiante veremos, passou boa parte do ano de 1535 em Évora - com umas proporções e decoração mais romanas do claustro da Sé de Viseu, dada a exiguidade de espaço disponível, Arruda foi aí capaz de encontrar respostas pessoais, como o chanfro dos ângulos para encanamento das águas - o que já c.1538 era imitado no convento da Assunção de Faro e em 1543 no colégio da Graça em Coimbra, da autoria de Diogo de Castilho ²⁶⁷ -, a repetição do entablamento jónico

²⁶⁵ Portal de Belém, retábulo da Pena, etc. Não conseguimos apurar a sua origem.

²⁶⁶ J. E. Horta Correia, "A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses", in *Universidade(s). História, Memória, Perspectivas*, Actas do Congresso "História da Universidade", 2, Coimbra, 1991, pp. 276-7.

²⁶⁷ Protótipo do colégio universitário coimbrão (fund. 1542), as obras começaram em Março de 1543 sob traça de Diogo de Castilho e execução de António Fernandes, João Luís, Jerónimo Afonso, o imaginário Diogo Jacques, Mateus Fernandes, etc., até 1548: veja-se o inédito *Livro das Obras*, do punho de Fr. Montoya (Arq. Distrital de Braga, Ms. 1019).

no piso inferior em estuque, e o uso sistemático de colunas toscanas, que no andar térreo se apresentam em ordem completa, com pedestal e troço de entablamento formando dado. São soluções suas, que repetiria mais tarde (por exemplo, na caixa de água da Rua Nova), tal como a abóbada de nervuras paralelas que cobre as galerias e principais dependências (refeitório, sacristia, capítulo, etc.) e que tão grande fortuna encontraria na arquitectura alentejana, renunciando o gosto despojado do *plain style*. Já outra origem têm a curiosa solução decorativa do ático intermédio com caneluras largas (como Chanterene usou no túmulo de D. Alvaro da Costa, em 1535); e sobretudo a insólita colocação de 3 vãos sobre 2 em baixo, em que os colunelos só não carregam no ponto dos arcos pela espessura de um fuste. Esta deve proceder do claustro de S. Maria della Pace em Roma, onde Bramante criara 3 décadas atrás (1500-1504) essa mesma disposição, que repetiria no projecto para o Belvedere, levado por uma lógica visual mais forte do que a lógica construtiva ²⁶⁸. Esse influxo bramantesco, veiculável por Francisco de Cremona, já foi apontado para o uso da ordem arquivada ²⁶⁹, e seria desenvolvido por Diogo de Torralva.

Mas o mais interessante aspecto do núcleo conventual tem sido completamente ignorado pela nossa historiografia. Referimo-nos à volumosa torre cúbica que se ergue sobre a portaria, e que não apenas é o foco central da composição em planimetria como o ponto

²⁶⁸ A. Bruschi, *Bramante*, Bari, 1977, p. 137. Para um precedente antigo, na Cripta Balbi, ver F. Borsi, *Bramante*, Milão, p. 228.

²⁶⁹ J. E. Horta Correia, ob. cit., p. 275.

mais alto de todo o edifício ²⁷⁰. Esmagada posteriormente pela espadana sineira e tornada quase invisível a partir de dentro com o alteamento da igreja (segundo traça dada por Pero Vaz Pereira em 1604) e o acréscimo de 2 pisos ao claustro no século XVIII, a sua presença quase passa despercebida, assim privando qualquer análise do organismo espacial do convento de um elemento fundamental à sua compreensão.

Teve, de facto, funções de campanário, como mostra o discretíssimo frontão para sineta que ainda existe na sua face meridional (constituindo assim uma precedente para as sineiras recuadas da igreja do Espírito Santo); e porventura também de mirante, de que a casa-mãe lisboeta dispunha desfrutando de uma torre da cerca fernandina. Os Agostinhos eram o oposto de uma ordem de clausura, vocacionados para a oratória e a missionação, quer como pregadores (fizeram as orações nos primeiros autos-de-fé e eram frequentemente pagos por sermões proferidos em exéquias solenes ou em actos em outras igrejas), quer como missionários, propagadores da Cidade de Deus na terra; donde o carácter "aberto" do edifício e a necessidade dum ponto alto que dominasse o casario vizinho e avistasse a planície, até para compensar a pequenez da cerca de recreio. Pelas proporções e aspecto maciço, esse marco da Fé lembra a torre-farol erguida um decénio antes na Foz do Douro por D. Miguel da Silva (que passou em Évora o ano de 1534), cujas prováveis sugestões já encontrámos no claustro. Mas, mais do que

²⁷⁰ Apenas T. Espanca, ao que sabemos, se lhe refere como "terraço-campanário", que diz ter sido restaurado com a escada de caracol que lhe dá acesso em 1711-2: *Inventário* cit., p. 116. Atribui, porém, a sua construção a data tardia e a Mateus Neto (ibid., p. 171), sem base documental.

esses fins utilitários, a torre da Graça parece ter a função eminentemente estrutural e urbanística de compor a volumetria de um edifício desconexo, dimensionando a ligação entre a igreja e o convento e conferindo à fachada um carácter palaciano de casa com torre, de marcado cunho urbano. Os paralelos são demasiado numerosos para serem citados: mas não podemos deixar de lembrar o Palácio Almada-Carvalhais em Lisboa, onde idêntica torre contendo o espaço nobre ergue-se sobre o portal da entrada. A construção na Graça da enorme espadana à andaluza pelo arquitecto Mateus Neto (c.1592, concl. 1611), que lhe desvirtuou por completo a escala e o sentido, além de visar a espanholização da paisagem urbana da Évora filipina teve, sem dúvida, por principal fim camuflar a torre e disfarçar a sua intencionalidade civilista e quase profana, tão inaceitável à Contra-Reforma quanto o uso da torre-campanário medieval repugnava ao espírito do Renascimento. Nesse sentido, Mateus Neto foi tão hábil na sua operação de cosmética que conseguiu fazer manter o engano até hoje.

Se retirarmos mentalmente essa máscara - tal como a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais demoliu a serliana que substituíra em fins do século XVII o pequeno alpendre da portaria, decerto de origem - a caixa murária da torre aparece-nos na inteireza da sua fisionomia, rodeada pelo mesmo coroamento, hoje entaipado, do restante edifício, com 4 aberturas orientadas para os pontos cardeais e face principal voltada à rua com facial reservado para uma longa inscrição, decerto laudatória, como na Foz, mas jamais colocada. Ao explicitar assim o ponto crucial da estrutura, o eixo da organização espacial e simbólica do edifício que faz a ligação em cruz

entre o dormitório, a igreja, o claustro e o exterior, há decerto um eco do projecto castilhiano do Convento de Cristo, onde a capela do Cruzeiro possui idêntico perfil arquitectónico e desempenha as mesmas funções, coberta por uma abóbada de berço em requadros ornamentais.

Com efeito, a torre da Graça é menos interessante pelo seu invólucro do que pelo conteúdo: ela encerra a mais antiga cúpula de caixotões renascentista da arquitectura portuguesa, tanto quanto sabemos. Jamais referida pela historiografia especializada, descuidadamente atribuída a Mateus Neto pelo *Inventário* da Academia, ela é-lhe mais de meio século anterior e forma um espaço do Renascimento de impressionante clareza, acusando a adopção da linguagem clássica sem subterfúgios. A luz que inunda pelas quatro aberturas axiais a sala quadrada sobre a portaria, de cantos cortados como o claustro, é filtrada por uma cornija em quebra-luz que deixa a cúpula semiesférica na penumbra, fazendo ressaltar as esplêndidas molduras dos caixotões lisos: 16 faixas verticais em 6 níveis que diminuem gradualmente de largura até o orifício central.

Por quê essa cobertura indiciadora de glorificação religiosa, a imitar o *sub divum* do Panteão de Roma, colocada neste preciso lugar? Julgamos que a resposta prende-se ao facto de a sua colocação lógica no interior da igreja (capela-mor ou transepto) ser inviabilizada pelo aproveitamento da estrutura anterior e sua utilização como panteão familiar dos Vimioso. Aqui, no ante-coro ²⁷¹, havia bancos para leitura e meditação dos religiosos e venerava-se

²⁷¹ Serve hoje de sala de jogos da Messe, encontrando-se habitualmente fechada.

em altar uma imagem da padroeira, Nossa Senhora da Graça; era, pois, um núcleo sacro em si, como um camarim independente da igreja para uso exclusivo da comunidade, glorificando a Virgem na passagem entre o dormitório e o coro.

No mesmo sentido aponta a decoração concheada dos pendentes - a associação da cúpula e vieiras côncavas à Virgem é um dos tópicos da arte do Quattrocento - cuja excessiva estilização arquitectónica é compensada por um saboroso expediente de raiz manuelina: nas impostas dos pilares, sem qualquer função estrutural, repousam conchas de talhe gordo e realista, como que para não deixar dúvidas quanto ao sentido que se pretendia. *Objets-trouvés* à maneira manuelina, cúpula sem extradorso separada com modéstia da igreja e cuja calota acolhe-se numa torre ²⁷² : são idiomatismos como estes, difíceis de erradicar por escaparem à consciência, que imprimem gosto castiço à adopção do Renascimento, também eles reinterpretados à luz de um geometrismo caracteristicamente português e, muito em particular, do génio técnico que constituía património familiar dos Arrudas. Aliás, a cúpula da Graça seria replicada em idêntica posição lateral (um braço do transepto, com os caixotões preenchidos por motivos alegóricos) na igreja de Nossa Senhora da Luz, do convento da mesma ordem na vila de Arronches (1570), que mostra que em data avançada do classicismo mantinha-se viva a consciência dessa simbologia.

²⁷² Aponte-se um paralelo, quanto ao uso de caixotões e à localização na torre, na cúpula oval da catedral de Múrcia, de Jerónimo Quijano c.1535 (C. Gutiérrez-Cortines Corral, *Renacimiento y Arquitectura en la antigua diócesis de Murcia*, Murcia, 1987, p. 164).

Essa diversidade de fontes culturais foi causa, como vimos, de algumas soluções deficientes, como a falta de globalidade provocada pela incorporação de preexistências, que o arquitecto recusaria se possuísse uma ideia total da estrutura. O conjunto organiza-se, assim, como uma soma de fragmentos: o primeiro dos quais é a fachada da igreja. Sobre esse pórtico vistoso, com dois tramos cosidos pelos flancos à nave da igreja anterior, muita coisa se tem dito, sob o impacto de sua estupenda composição (a que não é estranho um sentido manuelino de exibicionismo). Notemos apenas que o desejo evidente de a isolar e monumentalizar não exclui coerência com o conjunto, marcado pela cadência ininterrupta da cimalha e pela repetição no nártex do tema tripartido que encontrámos no piso alto do claustro; e que há uma forte contradição entre estrutura compositiva e paramento murário, em que a architectura é entendida como suporte para um discurso plástico, numa visão de escultor que denuncia a sua autoria. Se o convento resultou da colaboração, difícil de destrinçar, entre um engenheiro-arquitecto e um escultor-arquitecto, a mão de Miguel de Arruda é mais forte nas dependências em torno ao claustro, como o refeitório e a sacristia (que tinham ainda no século passado vitrais datados de 1542), com suas abóbadas de nervuras paralelas e contrafortes agigantados, enquanto a de Chanterene, a quem cabe como vimos a decoração da capela-mor (1537) parece predominar na fachada. A sua data não é conhecida, mas tratou-se com certeza da primeira parte a ser construída, logo após a concessão a D. João III do título de *Pater Patriae* (1533) que aí já figura gravado. Os alicerces devem ter sido abertos em 1534, pois André de Resende, que esteve em Évora durante todo esse ano

até Outubro (em que veio para Lisboa onde passou a residir longas temporadas) guardava em sua colecção certo epitáfio ou *memória que foi achada em os fundamentos de Nossa Senhora da Graça, que el-rei, Nosso Senhor, mandou fazer; e quando eu acudi, tinham já os pedreiros um pedaço dela quebrado e posto na obra, sem o resguardar, de modo que o não pude haver...* ²⁷³; e a fachada deve ter sido erguida no ano seguinte. O projecto avançaria aos poucos, sobretudo com os problemas financeiros postos pela retirada da protecção régia e o começo da missão reformadora de Frei Luís de Montoia: assim, só em Julho de 1538 completava-se a aquisição dos lotes para o corpo do refeitório, que reflecte já o gosto depurado em que o architecto e o reformador coincidiriam. O que não quer dizer que os traços mais representativos, como o claustro e a torre, não estivessem já pensados ou mesmo construídos, obedecendo a um projecto que no essencial deve remontar a 1533/34. À mesma data, aliás, aponta a fachada interior da igreja, com seus nichos fortemente perspectivados (em que existiam imagens de pedra polícroma de St^o Agostinho e St^a Mónica) sobrepujados por urnas em equilíbrio, como as da sala circular do Palácio Sortelha que datámos de cerca de 1532, ladeando um portal de desenho mais sóbrio - talvez da mão de Arruda - que tem réplica perfeita na portaria do Mosteiro da Flor da Rosa, numa campanha de obras iniciada em 1534 pelo Infante D. Luís, então em Évora.

²⁷³ André de Resende, ob. cit., p. 30.

Nesta fachada aparatosa, que constitui "um dos mais estranhos monumentos da Renascença em toda a Península" ²⁷⁴, tem sido sobrevalorizada a importância arquitectónica do nártex coberto pelo prolongamento do coro alto - que, mais provavelmente, seria visto na época como o contrário: a abertura dum pórtico fundo no plano da fachada -, no que já se quis ver uma influência do Palazzo Massimo-alle-Colonne de Baldassare Peruzzi, em Roma, e levou Kubler ao beco sem saída de proclamar o seu "Palladian character, impossible much before 1560" ²⁷⁵. Trata-se, a nosso ver, de um caso exemplar de falso problema, nascido de certo gosto da complicação historiográfica ou dum contacto com o monumento através de fotografias, sempre deformadoras do real. Na realidade, o pórtico da Graça não possui carácter tectónico: é uma microarquitectura em grande escala, como a torrinha do fecho do Aqueduto, e pode derivar dos alpendres ou galilés típicos do Gótico Final da região ²⁷⁶, até por razões climáticas, associadas à torre alpendrada, de que vemos um dos melhores exemplos ali a dois passos, na Galeria das Damas do palácio manuelino. A mesma ideia de sobrepor a uma "lóggia" uma sala fechada com janelas aparece em João de Ruão - no corpo saliente ao lado da portaria de Santa Cruz de Coimbra, demolida no século XIX, e

²⁷⁴ R. Proença, in M.Monmarché, *Portugal - Madère - Iles Azores*, Paris, 1935, p. 82.

²⁷⁵ G. Kubler, *Portuguese plain architecture*, p. 13. Sobre as raízes eruditas deste tipo, que ele designa por "sotacoro nartex", ver id., "Palladio e l'Escoriale", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, V, 1964.

²⁷⁶ J. C. Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*, Lisboa, 1989, fornece os exemplos mais significativos. Uma boa genealogia da forma, e suas implicações litúrgicas, em P. Ormino de Azevedo, "Alpendres na Arquitectura Religiosa; Revendo as Teorias", *Barroco*, 12, Belo Horizonte, 1982/3, pp. 71-85.

nos dois níveis superiores da Porta Especiosa (que Chanterene ainda pode ter visto montada como estrutura efémera, em 1527) -, o que confirma o seu carácter factício de "arquitectura de escultor", agarrando-se vistosamente ao edifício como um palco sobre estrado com o seu pano à boca de cena.

Tivemos já ocasião de analisar noutro lugar ²⁷⁷ o intenso ilusionismo teatral dessa fachada, cujos ingredientes básicos de perspectivismo, de *ανοπτικε* ou visão *di sotto in sù* e consequentes refinamentos ópticos, descritos e ilustrados nos comentários de Vitrúvio por Cesariano, no *De Sculptura* de Pomponio Gáurico (Florença, 1504; Pésaro, 1508; Anvers, 1528; etc.) ou na *Divina Proportione* de Frei Luca Pacioli (Veneza, 1509 e 1529) combinam-se aqui magistralmente num "verdadeiro estudo de *scaenographia* vitruviana", como então escrevíamos. Nessa composição retabular, a própria fisionomia do *décor* cénico - e convém lembrar que Gil Vicente exhibia então em Évora as suas últimas criações com o recurso a artifícios teatrais, e que tanto a comédia latina como os trágicos gregos eram então lidos ²⁷⁸, a ponto de Chanterene dar à filha um nome tomado de Eurípedes - obedece ao carácter da acção, como mandavam as regras clássicas do *decorum*. Não é outra a razão do movimento ascensional que anima a fachada, ao contrário da estrutura estática dos retábulos, e da sua falta de

²⁷⁷ R. Moreira, "Arquitectura", in cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983, pp. 327-9.

²⁷⁸ Em 1536 Anrique Aires Vitória publicava no Porto uma *Tragédia da Vingança de Agamémnon* (2ª ed. e única conhecida, Lisboa, Germão Galharde, 1555) inspirada na "Electa" de Sófocles, e em 1547 o professor Jorge Buchanan fazia representar em Coimbra as suas adaptações do *Alceste* e da *Medeia* de Eurípedes (L. Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, pp. 144-5).

unidade (a *ambiguitas* ou ἀμφιβολία) como expressão temporal²⁷⁹: os elementos se distribuem de forma dispersiva, sem nexos lógicos aparentes, como se a acção representada decorresse fora da história humana num tempo heróico indeterminado (o que os rosetões concheados, símbolos da eternidade, mais enfatizam). O cenário implica, pois, uma cena; e o dinamismo ascendente que provoca a excessiva verticalidade que lhe tem sido imputada (e que, longe de ser sintoma de "maneirismo", é uma reminiscência das proporções góticas de que não faltam exemplos em Cesariano) constitui a principal indicação do que se está a passar.

Essa subordinação do arquitectónico ao programa iconográfico, em que a "decoração" condiciona a estrutura - é ela a própria estrutura - significa que qualquer tentativa de análise morfológica estará aqui condenada ao malogro. Só a exegese figuracional poderá revelar o sentido da acção, da composição dos volumes e do carácter expressivo das personagens que ocupam o "palco". E essa chave não pode estar senão no ponto de vista do artista e de seu público, a intenção originária que a criou. Se, como em Gáurico, a fachada da igreja da Graça resultou do desejo de Chanterene (ou do seu meio através dele) de rivalizar com a Antiguidade criando ou reconstituindo uma nova *mirabilia* capaz de superar alguma obra de arte célebre dos

²⁷⁹ Para esta figura da Retórica clássica aplicada à arte como ornamento de estilo, ver os comentários de A. Chastel e R. Klein ao passo respectivo (cap. IV, nº 7) de *Pompónio Gáurico - De Sculptura* (trad. esp., Madrid, 1989, pp. 209-14 e 227-232). Este passo em que ele conta ter tentado reconstituir em bronze uma pintura de Polignoto de Tasos muito elogiada por Plínio como exemplo de "ambiguidade" - um cavaleiro que não se percebia se estava a subir ou a descer do cavalo (*Nat. Hist.*, XXXV, 59) - num processo de emulação com o antigo como as várias "Calúnias" de Apeles, parece ter aberto a Francisco de Holanda a compreensão do *contrapposto* que lhe permitiria desmascarar em Roma o falso Baco de Miguel Angelo (*Da Pintura Antiga*, cap. 20).

tempos pagãos, uma das Sete Maravilhas do Mundo antigo; e se esta era, concretamente, como atrás argumentámos, o Templo de Diana em Éfeso, esse novo *Templo de Diana* que os poetas humanistas exaltavam em Évora por volta de 1540 não podia deixar de apresentar pontos de contacto visuais com o seu mítico referente.

Segundo uma imagem poética transmitida pelo *De Septem Orbis Spectaculi* de Filon de Bizâncio (cujo original em grego guardava-se na biblioteca papal), o templo efésio era um céu na terra: "Os Gigantes ou Aloeidas que tentaram conquistar o Olimpo com montanhas, fizeram aqui não um templo mas uma morada digna de deuses" ²⁸⁰. A lenda da revolta dos Gigantes, ou, numa versão popularizada pelos Poemas Homéricos, da guerra dos Aloeidas, eram das muitas que, elaboradas pelos mitógrafos antigos (Higino, Apolodoro, Ovídio, etc.), serviram de pasto aos poetas e foram recolhidas pelos autores do Renascimento. Após a Idade de Ouro do tempo feliz em que Saturno reinara na terra, quando a humanidade vivia em paz e abundância e não conhecia o trabalho nem o sofrimento ²⁸¹, a tomada do poder celeste por Zeus provocara a ira dos Gigantes, cujos irmãos, os Titãs e os Ciclopes, ele havia desterrado para o Tártaro. Acumulando rochas e montanhas, pretenderam escalar o Olimpo para destronar Zeus, mas, após dura batalha, foram fulminados pelos raios lançados pelo pai dos deuses. Esta história, e

²⁸⁰ Cit.por M. Ashley, *The Seven Wonders of the World*, Londres, 1980, p. 258. A mesma comparação com o Olimpo encontra-se num epigrama de Antípatro de Sídon (A. S. F. Gow e D. L. Page, *The Greek Anthology*, Cambridge Univ. Press, 1968, Poema XCI).

²⁸¹ A. Neyton, *L'Age d'Or et l'Age de Fer*, Paris, 1984, aponta as principais fontes. Hesíodo, Platão, Virgílio, etc. Para os 2 mitos ver R. Graves, *The Greek Myths*, 1, 35-7.

suas notórias afinidades com as do Paraíso e da Torre de Babel bíblicas, impressionaram vivamente os espíritos renascentistas, que glosaram o tema em todos os registos, do cómico ao lírico, combinando o gosto medieval pelos gigantes dos romances de cavalaria com a tradição clássica das gigantomaquias. Assim, já Bocaccio na *Genealogia Deorum* cristianizava o mito, e Rabelais divertia-se em 1532 a imaginar os feitos do gigante Pantagruel e seus antepassados, entre os quais figura um cujo nome nos é familiar, Adamastor ²⁸². Em contrapartida a esse relato de "queda", a ideia de um retorno à Idade de Ouro surge como dado ideológico na época de Augusto, com Horácio e sobretudo a 4ª *Écloga* de Virgílio, em que já se quis ver o anúncio pagão do Cristianismo.

Para interpretarmos a esta luz a fachada da igreja da Graça - que o paralelo com o elogio augusteano de Virgílio torna particularmente atraente - é indispensável que eliminemos visualmente as modificações que o tempo e a Contra-Reforma lhe introduziram, como na torre do convento, alterando-lhe por completo o sentido originário "pagão". Basta um olhar mais atento (ajudado por um binóculo, de preferência) para percebê-las. O friso do corpo alto e da edícula central, com círculos tapados em barro para disfarçar as lacunas, deviam conter medalhões metálicos ou páteras decorativas em bronze como as que os heróis faziam pendurar nos templos antigos em comemoração das suas vitórias, conferindo ao conjunto um carácter festivo e rico que os relevos dos escudos sobrepostos, como

²⁸² Para a génese do Adamastor camoniano, ver J. M. Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, 2ª ed., Lisboa, 1979, p. 52 ss, e A. Costa Ramalho, *Estudos Camonianos*, Lisboa, 1980.

despojos triunfais, hoje muito gastos pela intempérie, mais fariam ressaltar.

No vértice da fachada, a cruz (recentemente colocada) não existia certamente na origem, como mostra a direcção do olhar dos "anjos" que se equilibram nos lados do frontão; tal como as asas destes são grosseiras próteses em barro decerto colocadas a fim de cristianizar figuras que na realidade não eram anjos... Demasiado grandes para tratar-se de *putti*, a essas anatomias soberbamente modeladas e de vestes esvoaçantes falta o atributo essencial das entidades angélicas, precisamente essas asas que a Contra-Reforma houve por bem acrescentar-lhes (seria necessário o génio ousado de Miguel Angelo para impor a imagem do anjo adulto desprovido de asas). Do mesmo modo, não pertencem ao projecto chanterenesco os fogaréus barrocos que saem das esferas em pedra, e sabe-se que os toscos braços em terracota, sustentados por varas, das figuras sentadas em primeiro plano, substituíram no século XIX, quando foram atingidos por um raio, os braços originais empunhando tochas de pedra, tal como as descreve o viajante de 1543. Só assim o *admirável artificio* que já em 1540 surpreendeu o culto Cardeal Seripando retoma a sua aparência original ²⁸³.

Para compreendermos a mensagem que ela veementemente nos quer transmitir, há que ter em conta que, para o observador renascentista, o frontão ou pedimento (*fastigium* = "cume") era a parte mais nobre, a cabeça do edifício, dotado de carácter sacro: não

²⁸³ Uma contraprova desta aparência, e um valioso *terminus ante quem* para a datação da fachada, é o túmulo do bispo D. Jorge de Melo em Portalegre (1535-38), que tem no alto 4 gigantes sentados sustentando 2 globos e 2 taças ou tochas.

ignorariam a história, narrada por Cícero, Plutarco e Suetónio a respeito de Júlio César, que só por decreto do Senado este foi autorizado a usar em sua casa essa forma exclusiva dos templos. É com a descrição e medidas do frontespício que Sagredo põe termo ao seu tratado, dizendo que *propriamente se llama por los antiquos fastigio que quiere dezir aspra subida* ²⁸⁴, e esta precisão etimológica parece não ter escapado a Chanterene, ao colocar as figuras laterais dos pseudo-anjos em "áspera subida" para o cume do frontão, como mostra a convencional posição das suas pernas em atitude de pressuroso movimento, e não ajoelhadas em repouso como à primeira vista pode parecer. A mesma atenção filológica - denotando mais uma curiosidade erudita de humanista do que real interesse artístico - transparece do uso dos remates do frontão, geralmente peanhas para estátuas ou candelabros, *llamados por los griegos acroterias que quieren dezir supremas alturas o remates* (Sagredo).

Esta comum versão é contestada por Cesariano com base numa elaborada etimologia, que expõe ao tratar da ordem jónica nos seus comentários ao Liv. III de Vitruvius: *Li Acroteri angulari αχρατερειον id promontorium : cioe quelle alteza che sono sopra li Anguli de li frontispicii seu angularii timpani alcuni li hano facti como pirami*, como mostra sua ilustração ao lado; a que contrapõe a sua própria lição: *Ma acros in greco significa promontorio in latino seu alteza*

²⁸⁴ *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, introd. de F. Maria e A. Bustamante, Madrid, 1986, pp.120-121 e fl. E.

montuoso anchora ha altre significatione .²⁸⁵ Que Chanterene tenha seguido à letra esta invulgar proposta, colocando no alto do frontão da Graça um acrotério interpretado como uma "altura montuosa" sobre um plinto²⁸⁶ , só pode ser entendido como uma alusão ao amontoado de rochas e montanhas com que os Gigantes pretenderam escalar o Olimpo. Aliás, a figura que trepa pela encosta à esquerda do frontão segura na mão uma pedra, que se prepara para colocar sobre a pilha rochosa do acrotério central.

A mesma vontade de reinterpretar as formas antigas encontra-se nos acrotérios laterais, onde as estátuas descem do pedestal e cedem o seu lugar a bolas de pedra lisas (sem fogaréu, conforme se vê pelas mais pequenas que se conservam nas ilhargas do pórtico) : são esferas do mundo - *pomas* (globos terrestres ou celestes) como correctamente lhes chama o viajante de 1543 - alusivas à totalidade e perfeição cósmica, como nas tapeçarias das "Esferas". As urnas clássicas que coroam os contrafortes, grandes e pequenos, do dormitório, são na fachada da igreja substituídas por formas iconicamente mais fortes, de inspiração ao mesmo tempo

²⁸⁵ C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura libri Dece traducti de latino in vulgari, affigurati, cōmentati, & con mirando ordine insigniti* , Como, Gotardo da Ponte, 1521 : fl. 59 verso.

²⁸⁶ Apesar dos restauros sofridos pela fachada ao longo dos tempos o plinto parece-nos ser o primitivo, tanto pelas proporções correctas como pelo aspecto clássico que mostra: face frontal lisa para inscrição e laterais com discreta decoração, em ponta de diamante. Foi a posterior confusão com um Monte Calvário que fez colocar a cruz no cimo. Note-se que um monte de pedras, a que passante devia juntar uma, em sítios sagrados como certos cabos e encruzilhadas, eram os *cairns* da religião céltica associados a cultos funerários ou astrais, como Estrabão documenta no séc. III a.C. para o Promontório de Sagres (III,1, 4). Essa tradição estava viva em Portugal ainda na época moderna (cfr. Rafael Bluteau, *Vocabulário Português e Latno* , Coimbra, 1712, s.v. "Fiéis de Deus") e, em certas regiões, até ao século passado (J.L. de Vasconcelos, *Tradições Populares de Portugal*, 2ª ed., 1986, p.129).

neoplatónica e científica. Tanto quanto sabemos trata-se da mais antiga ocorrência de um motivo formal e iconográfico - o acrotério em plinto liso coroado por uma esfera de pedra - que mais tarde viria a tornar-se em contexto cultural muito diferente um traço característico da arquitectura "desornamentada" da Península Ibérica, quase que uma imagem de marca do estilo herreriano.

Diferenças significativas separam as 4 figuras colossais sentadas na base dos plintos inferiores, os popularmente designados *Meninos da Graça* ²⁸⁷, dos 2 de escala humana que sobem a custo o monte de pedras no cume do acrotério: estes, vestidos com túnicas largas e animados de maior vivacidade, são almas cristãs representantes da humanidade *sub lege* enquanto aquelas, de olhar distante e atitudes displicentes, mostram a nudez simbólica da humanidade *ante legem*. As marcações desta meticulosa encenação não admitem, quanto a nós, outra interpretação que não seja o contraste entre a Antiguidade pagã e a nova antiguidade renascente sob o signo do Cristianismo, cada uma ocupando o espaço próprio de um frontão - o que torna forçosa a sobreposição de frontões, estruturalmente inexplicável do ponto de vista da história da arquitectura, mas lógica por razões iconográficas. Não decerto por acaso, é no frontão superior e proeminente, palco dos *dramatis personae* com carácter e acção mais dinâmica, e expressão arquitectónica da Nova Lei, que ressurge a ordem jónica usada no Templo de Diana em Éfeso.

²⁸⁷ A voz popular local apropriou-se destas figuras, tecendo lendas a seu respeito: a mais comum, já documentada no século XVIII no manuscrito das *Memórias dos Conventos da Província dos Eremitas de Santos Agostinho*, via-os como representando os quatro primeiros judeus sentenciados à fogueira pela Inquisição (T. Espanca, "Antiquilhas Eborenses", *Cid. Ev.*, 69-70, 1986-87, p.116).

Em clara referência e superação deste, os Gigantes mitológicos que se haviam revoltado contra o poder divino (o que permite também, note-se, uma leitura política aludindo aos que pretendam desafiar a autoridade do rei) estão domesticados, distendendo os longos membros inertes, como gorilas numa jaula, reduzidos à condição de testemunhas passivas da expansão da Fé (a tocha de pedra que empunhavam) nas Quatro Partes do Mundo, representadas pelo seu número e pelos globos a que se encostam. Ao mesmo tempo celebram a vitória dos Portugueses à roda do planeta, subjugados pelo poder do *divus Joannes III* tal como haviam sido fulminados pelos raios de Júpiter. As tapeçarias das "Esferas" mostram-nos como meros figurantes da glorificação régia - os atlantes e Hércules reduzidos a pedestais do mundo, tanto quanto Júpiter e Juno a suportes de D. João III e D. Catarina -, numa subalternização da iconografia mitológica e científica ao serviço de uma montagem política de que a fachada da Graça constitui outro eloquente exemplo.

Em contrapartida, a nova humanidade que substituiu essa raça caída retoma a sua história em um sentido diverso : ascende afanosamente as empenas do acrotério e amontoa rochas para atingir os céus, não como revolta, mas como salvação... As suas atitudes tensas e olhar fixo no objectivo formam um contraste absoluto com a posição relaxada dos Gigantes inferiores, de que um ainda conserva uma pedra na mão, mas deixa-a cair num gesto de impotência. À Gigantomaquia exibida como um facto do passado no frontão inferior sobrepõe-se no frontão de cima uma psicomaquia voltada ao futuro. E se a raça dos Adamastores tinha pretendido como local de culto um Olimpo trazido à terra, culminando a Idade do Ouro que tragicamente

fizeram desabar com a sua ambição, o templo dessa nova humanidade é esta igreja - que ao fazer reviver o modelo efésio inaugura uma nova *Aurea Aetas*, já não de Saturno mas de Cristo. Profetizado pela Sibila desde os tempos de Augusto, ele atingia agora o seu ponto culminante com a propagação da fé cristã e do nome de D. João III por todo o universo. A peça que se desenvolve no palco magnífico da fachada da Graça subordina, pois, o momento dramático do desfecho da gigantomaquia antiga ao espírito épico do triunfo da expansão portuguesa na nova era, como se fosse a antecipação, 40 anos antes, de uns "Lusiadas" em pedra. ²⁸⁸

O tema do combate dos Gigantes não teve na arte do Renascimento o mesmo sucesso que conheceu na literatura. A força titânica dos *Schiavi* que Miguel Angelo esculpiu para o malogrado túmulo de Júlio II (c. 1513-1530) e transportou para os seus *Ignudi* - o que pode ter valido o persistente desejo de crítica, desde Bertaux, de ver um influxo miguelangelesco na fachada da Graça - resolveu-se num processo de construção da forma prefigurador do cubismo. ²⁸⁹ Uma

²⁸⁸ Mais que pela utilização das mesmas fontes literárias, a poderosa ficção dramática do Adamastor/Cabo das Tormentas subjugado pelos navegadores portugueses pode ter sido imitada pela imagem do acrotério (= cabo) rochoso do cume da igreja da Graça, uma "Maravilha do Mundo" que Camões não deixaria de conhecer. Note-se que o nome *Lusitadas* surgiu no meio dos humanistas eborenses desta época, inventado por André de Resende em 1531, e repetidamente usado por Jorge Coelho em 1536 e por vários outros autores (J. M. Rodrigues, *Fontes dos Lusitadas* cit., fl. 9ss e 511; A. Corte Ramalho, *Estudos sobre o século XVI*, 1983, pp.221-236). Para o estudo da ambiência épica (embora sem ter em conta a arquitetura, como é normal) ainda é imprescindível a consulta de F. Figueiredo, *A Épica Portuguesa do Século XVI*, S. Paulo, 1950 (7ª. ed., Lisboa, 1987).

²⁸⁹ M. Cali, *De Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Turim, 1980. Na interminável bibliografia sobre Miguel Angelo que consultámos nada nos foi possível encontrar que abone essa derivação da fachada da igreja da Graça, que aliás já estava certamente pronta antes da partida de Francisco de Holanda para a Itália em fins de 1538.

das raras ocorrências de gigantomaquia na arte renascentista, e sem dúvida a mais elaborada, é a célebre *Sala dos Gigantes* pintada a fresco por Júlio Romano no Palazzo Tè em Mântua, representando de modo impressionante a catástrofe da queda dos Gigantes ²⁹⁰. Esta obra-prima da pintura maneirista que motivou uma descrição entusiasmada de Vasari e gravuras de Cornelis Bos, foi pensada desde 1526-27 e feita provisoriamente por ocasião da estadia de Carlos V no palácio em Novembro de 1532, completando-se mais tarde. É um "*capriccio unico nel suo genere*" (Gombrich) que reflete toda a angústia e desespero de um mundo em ruínas, tragicamente tornado real pelo saque de Roma em 1527. Se recordássemos que no séquito do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas, que certamente acompanhou o Imperador naquela visita, encontrava-se André de Resende rodeado da aura de humanista amigo de Erasmo, que abrir-lhe-ia todas as portas, e que no ano seguinte ele já estava de regresso a Évora, o paralelo entre essas duas obras únicas impõe-se com uma evidência difícil de negar. Não apenas Resende (a quem se deve a insinuação latina gravada no friso da fachada da Graça) deve ter sido o inspirador da sua rebuscada ideia iconográfica, como esta pode ter nascido do que vira na sala de Mântua, enriquecido com leituras eruditas e colocado ao serviço da glorificação de D. João III e da pátria portuguesa. O que explica a completa inversão de valores ideológicos e estéticos : o pessimismo sem remédio de Júlio Romano e a crise maneirista da fé clássica que ele exprime dão lugar à

²⁹⁰ Cfr. E. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, Viena, 1934-35 (trad. ital. in *Quaderni di Palazzo Te*, I, Mântua, 1984, pp.23-78); F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 1958 ; E. Vercheyen, *The Palazzo Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Londres, 1977 ; catál. *Giulio Romano*, Milão, 1989, pp.174-5 e 364-378.

triumfante celebração do rei dos "Lusíadas" e da fraseologia imperial de que se reveste, num imaginário "à antiga" de que as obras que patrocina são a insígnia visível.

Esta afirmação da arte do Humanismo como suporte para a propaganda oficial de um determinado projecto político, se nada tinha de novo no contexto europeu, e mesmo peninsular (com um exemplo bem marcante na nova fachada da Universidade de Salamanca, meca dos estudantes portugueses, em 1529), adquiriu em Portugal um grau de contagiante entusiasmo que assume o significado de uma verdadeira ruptura antigótica, cujas ondas espalham-se com rapidez a partir do epicentro eborense. Se a *Agua Argentea* de Evora terá sua réplica no "Aquaduto da Amoreira" de Elvas (além de um projectado, mas não realizado, para Estremoz, por Miguel de Arruda), o impacto da obra da Graça é imediatamente visível na sede portuguesa da Ordem de Malta, onde desde 1534 o Infante D. Luís promovia obras de modernização : no mosteiro da Flor de Rosa, como vimos, mas sobretudo na vizinha vila do Crato, onde o novo Palácio dos Grão-Piores conserva uma varanda copiando o tema chanterenesco do envasamento da capela-mor, e a ábside da igreja matriz recebeu um coroamento de acrotérios em forma de taças sobre balaustres atarracados, com paralelos em obras platerescas da Extremadura espanhola, sobre os quais 8 (hoje 7) ainda não totalmente identificados, compõem um interessante conjunto alegórico evocativo da Graça.²⁹¹ Mais adiante, em

²⁹¹ J. Rodrigues e P. Pereira, *Inventário artístico do Crato*, Crato, 1989.

Portalegre, o convento das Bernardas ²⁹² recebeu por 1538 um monumental túmulo adaptando ao estilo chanterenesco o esquema de arco com edícula de S. Francisco de Estremoz ²⁹³ que apresenta a particularidade de ser encimado por 4 atlantes copiados da Graça. O núcleo eborense foi, pois, a fonte de onde o Renascimento irradiou pelo Alto Alentejo, com vias e ritmos de propagação em variantes regionais e mesmo locais ²⁹⁴ que seria elucidativo apurar, mas que caem fora do âmbito do presente trabalho.

Observe-se apenas que, sentindo-se esgotados os tempos manuelinos, o acolhimento da nova linguagem na diocese não foi menor nem menos precoce que o que teve em Évora. Há que reconhecer, porém, que aqui fê-lo com os instrumentos culturais de que dispunha e não sem precipitação. Com obras como a Graça a adopção do Renascimento tornava-se irreversível, mas era mais do que incompleta : deliberadamente fragmentária, ao limitar-se a vocábulos tomados de gravuras com duvidoso valor de autoridade

²⁹² O convento cisterciense de Nossa Senhora da Conceição foi fundado em 1518 pelo bispo da Guarda (mas aqui residente) D. Jorge de Melo (m.1548), antigo familiar em Roma do Cardeal Alpedrinha. O vasto conjunto da igreja e 2 cláustros em estilo tardo-manuelino só recebeu religiosos em 1531 e ainda estava em obras quando no ano seguinte foi visitado pelo Abade de Claraval. O portal da igreja, da mesma campanha, senão da mesma mão, do túmulo do fundador, está datado de 1538, e o da portaria, de classicismo mais puro, de 1547. Ver L. Keil, *Inventário Artístico de Portugal*, I, *Distrito de Portalegre*, Lisboa, 1940 ; J. Rodrigues e P. Pereira, *Portalegre*, Lisboa, 1988, e sobretudo M. Cocheril, *Routier des Abbays Cisterciennes du Portugal*, Paris, 1978, pp.357-379.

²⁹³ Esta obra aparatosa, de excelente lavrante de ornato mas fraco estatuario e pior arquitecto (o que mostra que tais géneros correspondiam a especialidades diferentes), tem sido atribuída ao próprio Chanterene desde Reynaldo dos Santos (*Guia de Portugal*, I, 1927, p.419, e, mais afirmativo, em *A Escult. em Port.* II, 1950, p.32) mas não foi incluída por Pedro Dias no *corpus* do artista, opinião que compartilhamos.

²⁹⁴ Citem-se a Fonte de Alter do Chão, datada de 1556, os tardios portais das matrizes de Arronches e de Olivença, as Misericórdias de Marvão e Nisa, etc.

²⁹⁵, e superficial, atenta sobretudo aos efeitos decorativos. O próprio modo de produção das formas, com a organização do trabalho projectual em equipe à maneira das parcerias medievais, encorajava esses resultados. Seria, afinal, nos aspectos menos comprometidos com a realidade política, ao contrário do que sem dúvida esperavam os seus promotores e panegiristas, que estas realizações joaninas em Évora iriam revelar-se um acontecimento de grande impacto na história arquitectónica portuguesa do Renascimento.

A presença ininterrupta da corte na capital alentejana durante perto de 6 anos constitui um fenómeno ímpar na arquitectura quinhentista para cá dos Alpes, que apenas encontrou paralelo nas iniciativas da monarquia francesa no vale do Loire antes da fixação de Francisco I em Paris, em 1528, embora as diferenças de duração e de direcção entre essas duas experiências sejam notórias. Se quisermos formular um juízo apreciativo do que significou essa conjuntura, é difícil não ver nela um salto qualitativo abissal, como o que separa a fruste Capela do Esporão com seu retábulo gótico-flamengo do programa estrondosamente antiquizante da igreja da Graça ou do neoplatónico do fecho do Aqueduto. Foi uma década que valeu por um século. Mas nem por isso, ao fazer o balanço das suas principais realizações e das linhas evolutivas que nela radicam,

²⁹⁵ A inexistência de uma sintaxe clássica no meio lombardo-véneto de que era oriundo Cesariano (um pintor-arquiteto de quem não se conhece obra construída) é sublinhada por M. Tafuri, *Scritti Rinascimentali di Architettura*; e o carácter "pré-arquitectónico" de Sagredo em *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, ed. F. Marias e A. Bustamante, Madrid, 1986, pp. 8-11 e 121-2, e id, "Trattatistica teorica e vitruvianesimo nell' architettura spagnola del Cinquecento", in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, ed. Jean Guillaume, Paris, 1988, pp.307-315.

devemos deixar de reconhecer que esse feliz concurso de circunstâncias representou mais um fim do que um verdadeiro começo. O novo ideal estético que se vinha configurando desde algumas décadas pela mão de uns quantos mecenas iluminados, como D. Miguel da Silva, ao encontrar no apoio régio as condições óptimas para florescer foi confrontado com as suas próprias limitações.

O terreno da construção, de acesso interdito aos não-iniciados durante todo o Gótico Final, viu-se subitamente invadido por "estranhos às obras", que julgaram poder moldá-lo aos seus desejos saltando por cima da dura realidade dos estaleiros. A essa *arquitectura de literatos e escultores* faltava, afinal, o essencial: um diferente modo de conceber e construir o espaço, não "desenhado" mas expresso mediante efeitos de massa e de volume. Para isso, era necessário imprimir uma radical mudança de rumo à cultura arquitectónica, com a distribuição e articulação dos espaços num organismo coerente modulado segundo princípios harmónicos, uma melhor relação entre a organização das paredes e o uso generalizado das arcadas com colunas, em que as ordens deixassem de ser usadas aleatoriamente como junção de peças intermutáveis a que falta a noção fundamental de sistema.

A rica experiência eborense saldar-se-ia, assim, por um feixe de problemas mais que de soluções. A tensão irresolvida (e insolúvel) entre as tendências contraditórias amalgamadas no projecto da Graça mostrou que uma síntese unitária era então inviável, como o havia sido na poesia e na cultura em geral, abrindo caminho à dialéctica entre teoria e práticas, num pluralismo de fermentos. Miguel de Arruda soube retirar daí as próprias conclusões, que deixaria

amadurecer até virem a constituir uma das principais matrizes do *plain style*, enquanto um Francisco de Holanda (que devemos imaginar profundamente envolvido nestas disputas) levava aos últimos limites do idealismo as posições antiquizantes de Resende e Chanterene, estabelecendo marcas tão altas à crítica de arte que nelas apenas cabiam as *águias* italianas e poucas mais, deixando de fora os artistas nacionais. A grande maioria destes opunha às hipóteses de uma linguagem de valor universal a forte resistência das tradições construtivas vernáculas, ou ficava-se pela aceitação passiva de formas vazias, assentando a ruptura com o gótico na incompreensão dos fundamentos teóricos dessa recusa.²⁹⁶ Ia longe o debate, como na Literatura, entre os partidários do *stil nuovo* de erudito talhe latino e os adeptos da "medida velha" nos moldes medievais ... Entretanto, trabalhosa e meditadamente como Sá de Miranda nas terras de Basto, uma figura isolada prosseguia em Tomar a sua busca de uma linguagem arquitectónica unificadora, simultaneamente assente no húmus tradicional e aberta às novidades mais cultas do "modo de Itália".

²⁹⁶ É esse, sem dúvida, o sentido da observação de Holanda de que quando pugnava pela imitação da antiguidade - alinhando nas posições de Chanterene, acrescentemos - *todos quasi querião zombar d'isso*, antes da sua estadia em Itália em 1538-40; mas que *quando d'ella tornei não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dicesse que o antigo (a que elles chamão modo de Italia) que esse levava a tudo; e achei-os a todos tão senhores d'isso, que não ficou nenhuma lembrança de mi.* (*De Pintura Antiga*, cap. XIII, introd. e nota de A. G. Garcia, Lisboa, 1983, p.87). Esclarece-se que ele escrevia isto em 1548, e não contava mais de 20 anos de idade quando dos acontecimentos a que se reporta. Se o seu tratado foi escrito, como pensamos, para ser lido em serões palacianos ante o rei, essas palavras tomam antes um sabor de denúncia dos que haviam mostrado timidez na plena aceitação do antigo, como Miguel de Arruda.

No verão de 1537 o rei D. João III consumava o malogro definitivo de Evora como capital, abandonando a 8 de Agosto com toda a corte a cidade, a que só voltaria fugazmente em 1544-45. Os eborenses imploraram-lhe o regresso *pela vida e saude de vossos filhos*, e a D. Catarina que fosse *Raynha de Evora, sem outra cousa nenhuma*, pela voz do procurador Francisco de Miranda em 1538, e novamente na oração de recebimento da princesa D. Joana de Austria, mãe de Filipe II, em 1552, por André de Resende ; mas em vão.²⁹⁷

Tem-se querido ver nesta reviravolta política o resultado do desgosto provocado nos monarcas pela morte de 2 filhos pequenos, D. Manuel e D. Dinis, em Janeiro e Abril de 1573; mas um cutro sobreviveu-lhes, e aliás nesse mesmo ano, em Junho, nascia em Evora o príncipe D. João, único a atingir idade adulta. O projecto da partida vinha sem dúvida de trás (sendo a cedência do panteão da Graça aos Vimioso decerto já um sintoma dessa decisão). Razões mais fortes que as psicológicas impunham o reconhecimento de Lisboa como centro administrativo e a supremacia do litoral no seu equilíbrio com o interior. As realidades do império marítimo não se compadeceram com o sonho antiquizante de Evora, e outras passariam a ser as prioridades de D. João III e da sua cada vez mais centralizada política construtiva.

²⁹⁷ A. Braamcamp Freire. "Em volta de uma carta de Garcia de Resende", in *Arq. Hist. Port.*, vol. III, Lisboa, 1905, pp. 59-60 ; J. Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Verbo, III, Lisboa, 1978, p.227.

Capítulo 4

JOÃO DE CASTILHO

A figura central do Primeiro Renascimento português, com um papel ímpar na história da arquitectura quinhentista tanto portuguesa quanto peninsular, é sem dúvida a de João de Castilho (1475/80 - 1552). Esta constatação decorre da mera observação dos factos, ainda que o afirmá-lo de modo peremptório possa eventualmente provocar alguma surpresa.

À excepção do arquitecto inglês Walter Crum Watson, que soube reconhecer com perspicácia essa importância e lhe dedicou algumas páginas ainda hoje valiosas¹, o seu nome é geralmente ignorado pela bibliografia estrangeira, não apenas a que trata do Renascimento europeu - onde, no entanto, caberia a Castilho um lugar cimeiro no processo de assimilação das formas italianas - mas mesmo a que se ocupa especificamente da arquitectura portuguesa do século XVI: basta dizer que ele mal vem mencionado na obra clássica de George Kubler ². Situação que se torna ainda mais insólita quando comparada com a de seu imediato sucessor, o arquitecto Diogo de Torralva, hoje justamente valorizado como autor do "world

¹ W. C. Watson, *Portuguese Architecture*, Londres, 1908, sobretudo cap. XVI ("Later work of João de Castilho and the earlier classic"), pp. 222-239.

² G. Kubler, *Portuguese Plain Architecture between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Conn., 1972: refere-o apenas de passagem, definindo-o como "a master of Plateresque antecedents" (p. 14).

masterpiece" que é o Claustro Grande do convento de Tomar e reconhecido como um dos primeiros architectos do seu tempo. O nosso intento é, tão-só, mostrar que Torralva não teria podido existir sem Castilho.

O descaso actual contrasta com a extraordinária fama póstuma gozada por Castilho, um dos exemplos mais impressionantes de rápida ascensão cultural e social através do exercício da profissão de architecto. Embora ele próprio pouca atenção pareça ter ligado ao assunto, logo após a sua morte assiste-se à nobilitação dos filhos ³ e ao acumular de honrarias e distinções, vindo a família a atingir o ponto mais elevado de prestígio com a indicação do filho António para embaixador na corte isabelina de Inglaterra (1578-82) e sobretudo com a escolha por duas vezes do sobrinho, o bispo de Angra D. Pedro de Castilho, para vice-rei filipino de Portugal (1605-7 e 1612-14). Que no espaço de uma geração uma família de pedreiros ascendesse ao estatuto do poder real parece-nos ser caso único, que aliás não deixou de suscitar comentários jocosos na época ⁴.

Ao alcaide-mor do Porto João Rodrigues de Sá e Meneses (1486 - 1579), célebre poeta e humanista, são atribuídas umas "Quintilhas aos Brasões de Armas das Famílias de Portugal" (cuja data exacta

³ Requerida pelo primogénito João, escrivão da câmara régia, e seus irmãos António, Pero, Diogo e Manuel. O processo, devidamente informado em Valhadolid pelo embaixador D. Duarte de Almeida em 1556, transitou pelo desembargo e conselho, e foi deferido em 1560, tendo a carta de brasão de armas sido passada a pedido de António de Castilho em Janeiro de 1561 (F. Sousa Viterbo, *Dicionário...*, I, pp. 202-204).

⁴ Como a quadra anónima - *Triste de ti Portugal, Quão pouco vejo de medras, Ontem Viso Rei de pedras, E oje de pedra e cal* - atribuída ao bispo de Coimbra D. Afonso de Castelo-Branco pelo autor coevo Tristão Vieira de Castro.

desconhecemos), entre as quais vem uma dedicada aos Castilhos ⁵. Se não for acrescento tardio, será o primeiro testemunho da sua celebridade. Pela mesma época de D. Sebastião, o *Nobiliário* de D. António de Lima, continuador do linhagista medieval Conde de Barcelos, consagra a introdução dos Castilhos na nobreza do Reino, sendo uma das mais seguras fontes a seu respeito, onde muitos foram beber. ⁶ Convirá notar que o contemporâneo "Nobiliário" do cónego eborense Gaspar Barreiros (conhecido por cópia de Duarte Nunes de Leão: BNL, Cod. 985) ainda os ignora.

A partir dos vice-reinados de D. Pedro de Castilho, e sobretudo após a morte deste, ocorrida a 31 de Março de 1615, deixando instituído morgado com opulenta capela na igreja de S. Domingos em Lisboa, os Castilhos, já ligados através de casamentos com a melhor fidalguia, passam a ter lugar cativo nos escritos dos genealogistas. Os quais nunca se esquecem de realçar o *tam unico architecto* que foi o patriarca da família João de Castilho, *grande tracista que traçou o Convento de Tomar e fortificou Marzagão e traçou Bellem* (segundo Brito Freire), tal como não deixam de mencionar o seu irmão mais novo Diogo de Castilho, que *tambem foi grande traçista pello que o Irmão lhe ensinou* (Severim de Faria).

Das notas do guarda-mor da Torre do Tombo Gaspar Alvares de Lousada (1612) e dos textos de Tristão Vieira de Castro (c. 1620) ou

⁵ *Em Trasmiera da Montanha / tem os Castilhos solar / de antes da perda de Espanha / depois trouxe a Tomar / força de fortuna estranha*. (cit. por Manso de Lima). Não nos foi possível ver a tese recentemente dedicada a João Roiz de Sá e Meneses pelo Dr. José Silva Terra, na Universidade de Paris -IV.

⁶ Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 982, fl. 811: "Título dos Castilhos". Alcaide-mor de Guimarães, D. António de Lima (fal. 1582) foi copeiro-mor de D. João III e trocou correspondência com André de Resende (D. Barbosa Machado, *Bibl. Lusit.*, I, p. 307).

Manuel Severim de Faria (c. 1630) ⁷, à impressa *Nobiliarquia Portuguesa* (Lisboa, 1676) de Antonio de Vilas-Boas Sampaio, e tantos outros ⁸, até os mais prolixos Manso de Lima e Felgueiras Gaio já avançado o século XVIII ⁹, os linhagistas vão-se copiando mutuamente e acrescentando com novos dados, alguns de inegável interesse biográfico, que demonstram a importância que nunca deixou de ser reconhecida à estirpe de João de Castilho pelo menos até ao início do século passado.

É a um descendente desta, o poeta romântico António Feliciano de Castilho (desde 1870 Visconde de Castilho), em nota ao seu drama *Camões* (1849) muito ampliada pelo filho Júlio de Castilho ¹⁰, que devemos a mais completa resenha genealógica até hoje realizada, em que é dado o destaque então possível ao arquitecto epónimo. Mas só com os documentos que a erudição oitocentista iria revelando criaram-se as condições para uma apreciação individualizada da sua figura.

Se Raczyński quase o ignora, conquanto publicasse no seu *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Paris, 1847) valiosa documentação inédita que lhe dera o Visconde de Juromenha,

⁷ G. A. de Lousada, "Memórias para Nobiliários" (BNL, Col. Pombalina, nº 269), fl. 57; M. Severim de Faria, "Famílias Nobres de Portugal" (BNL, Cod. 1021), fls. 619-27; e T. V. de Castro, "Família de Vários Autores" (Bibl. Ajuda, Ms. 49-XIII-29), fls. 56-65.

⁸ Francisco de Brito Freire, "Genealogia Lusitana" (Bibl. Ajuda, Ms. 49-XIII-35), fls. 194-7; "Teatro Genealógico" (id., Ms. 49-XIII-36), fls. 117 e 135; e muitos mais, anónimos ou difíceis de datar com alguma precisão.

⁹ J. L. Manso de Lima, *Famílias de Portugal tiradas dos melhores Nobiliários do Reino* (1730), cópia dactil. na Bibl. Nacional, 1929: "Família dos Castilhos, sua nobreza, antiguidade, origem, solar, armas e genealogia" (vol. VII, pp. 302-320); e M. Felgueiras Gaio, *Nobiliário das Famílias de Portugal*, IX, Porto, 1938, pp. 70ss.

¹⁰ J. de Castilho, "Notas para se lerem", em A. F. de Castilho, *Obras*, 2ª ed., vol. III, Lisboa, 1863, pp. 7-87.

deve-se a Varnhagen (1842) a primeira tentativa séria de definir-lhe a obra. A confusão ao tempo reinante entre a primeira fase do Renascimento clássico e o "Manuelino" por ele identificado e baptizado, levou a incluir sob a mesma autoria obras tão díspares como o Mosteiro de Belém e a Porta Especiosa da Sé de Coimbra ¹¹. A crítica seguinte manterá essa tendência inflacionista, que atinge o auge ao ser-lhe atribuída uma longevidade mais que centenária (por confusão com o filho homónimo falecido em 1581) e ao pretender ver nele o autor de toda a obra manuelina e renascentista de Tomar, incluindo a famosa janela da suposta Sala do Capítulo.

Entretanto, o médico tomarense José Vieira da Silva Guimarães lia e identificava a assinatura de Castilho no portal da igreja do Convento, o que mais contribuiu ainda para fazer dele o artista por excelência da época de D. Manuel ¹². A aura de mito assim criada à sua volta repousava na crença de que um mesmo homem genial teria podido criar obras tão inconciliáveis, ou até opostas, como essa janela pletórica e o sereno conjunto de claustros renascentistas que a encobriam.

Foi necessário o olhar crítico de Henri Focillon, de visita a Portugal em 1932 com um grupo de estudantes do Instituto de História de

¹¹ F. A. de Varnhagen, *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belem*, Lisboa, 1842, a que há que juntar o artigo "Belém - XIII", *O Panorama* de 9.12.1843 (cfr. P. Pereira, "Alguns aspectos da cultura artística de F. A. Varnhagen" in *Romantismo - Da mentalidade à criação artística*, Sintra, 1986, pp. 293-327). Outros documentos importantes foram revelados pelo Cardeal Saraiva na sua "Lista de Alguns Artistas Portugueses" de 1844 (*Obras Completas*, VI, pp. 322-3).

¹² J. Vieira Guimarães, *A Ordem de Cristo*, Lisboa, 1901, p. 121; e sobretudo id., *O Poema de Pedra de João de Castilho em Tomar*, Lisboa, 1934.

Arte e Arqueologia de Paris ¹³, para aperceber-se da absoluta contradição dos estilos em presença e da premissa absurda sobre que repousavam tais fantasias : a versão corrente tornara-se, porém, uma questão de brio nacional, e foi a um aluno que solicitou ocupar-se do assunto, sob orientação sua, em tese que somente em 1948 seria apresentada à École du Louvre e até hoje permanece inédita ¹⁴. À custa de uma reafirmação cada vez mais empenhada do pretensio simbolismo marítimo do Manuelino, Reynaldo dos Santos decidiu-se, por fim, a desfazer esse nó de equívocos concedendo a autoria do núcleo sólido da obra manuelina tomarense a Diogo de Arruda, mostrando, sem dificuldade, que a Casa do Capítulo afinal era outra, a inacabada dependência ao lado da igreja¹⁵. A fortuna crítica de Castilho sofreu um rude golpe com a retirada do seu activo dessa janela famosa (entretanto erigida em modelo universal por Eugénio d'Ors) e a simultânea euforia dos estudos manuelinistas : despojado do galardão que não lhe pertencia, o herói viu-se reduzido a um papel de figurante secundário.

A tentativa de João Barreira de salvar o que restava da personalidade artística de Castilho não teve, infelizmente, qualquer eco ¹⁶. Um embaraçado silêncio parece ter caído sobre o seu nome,

¹³ *Portugal - Notes de Voyage*, Paris, 1933. Os relatórios de alguns dos participantes manifestam sua estupefacção ("on a peine à croire que c'est le même architecte" escreve P. Vanuxem), mas a maioria repete a opinião então acreditada.

¹⁴ P. A. Evin, *Étude sur le Style Manuelin*, Paris, 1948 (temos em preparação a sua edição portuguesa). A pequena "guerra" que lhe foi movida por Reynaldo dos Santos é um instrutivo exemplo do poder ideológico da História da Arte.

¹⁵ R. dos Santos, "A famosa janela de Tomar não é de João de Castilho, mas dos Arrudas" in *Fradique*, II, Lisboa, 1935; id., *L'Art Portugais*, Paris, 1938.

¹⁶ J. Barreira, *Arte Portuguesa - Arquitectura e Escultura*, Lisboa, s/d. (1938?), pp. 203-233. Retoma o que escrevera em "O goticismo de João de Castilho",

apressadamente classificado como "plateresco" à falta de melhor designação ¹⁷, o que a sua origem biscainha parecia confirmar. De então para cá, alguns importantes contributos documentais ¹⁸ não parecem ter interessado a ninguém. Apesar do aliciente desafio do Dr. Cunha e Freitas a *traçar-se toda a evolução do seu labor artístico, dos seus gostos, da sua maneira em estilos tão diferentes do que sucessivamente usou*, nenhuma exploração foi feita nesse sentido a fim de fazer avançar o problema, arrancando-o ao dilema em que se encontrava e seguindo as pistas entreabertas por João Barreira e por Watson. Só muito recentemente a figura de Castilho voltou a ser objecto de alguma atenção com intentos de síntese, quer repisando a aporia dualista ¹⁹, quer para reivindicar-lhe uma formação de base essencialmente manuelina ²⁰. Num caso como no outro, a falta da análise comparada das obras em estilos diferentes fez escapar o cerne da questão.

Barreira foi o historiador da arte portuguesa a melhor conhecer todo o sector renascentista do Convento de Cristo e saber retirar

Revista da Faculdade de Letras, I, Lisboa, 1933, pp. 205-215 e "O classicismo de João de Castilho" id., II, 1934, pp. 113-123.

¹⁷ Categoria estilística em que o enquadrrou Reynaldo dos Santos desde o *Guia de Portugal*, I (Lisboa, 1925) até *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, II (Lisboa, s/d.: mas 1968) - em que dedica-lhe apenas algumas linhas (pp. 176-7) - e correntemente aceite.

¹⁸ J. de Freitas, "João de Castilho, arquitecto do Mosteiro dos Jerónimos", sep. da *Revista de Arqueologia*, II, Lisboa, 1936; A. Alves, "Artistas espanhóis na cidade de Viseu nos séculos XVI e XVII" in *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 429-453; E. A. Cunha e Freitas, "Os mestres biscainhos na matriz de Vila do Conde", *Anais*, Acad. Port. da Hist., 11, 1961, pp. 179-96; id. "João de Castilho e a sua obra além Douro", *Colóquio*, Lisboa, 15, 1961, pp. 6-9.

¹⁹ M. C. Mendes Atanázio, "Contributo de João de Castilho para o espaço e estrutura da arquitectura do manuelino" in *As relações artísticas* cit., pp. 259-275; e M. da C. Pires Coelho, "Contributo de João de Castilho para a génese da arquitectura do Renascimento em Portugal" in *ibid.*, pp. 343-379.

²⁰ P. Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, 1988, pp. 131-145.

daí as devidas conclusões, tal como a Watson devemos o melhor estudo de conjunto das obras castilhanas. Mas ao insistir na tese do dualismo estilístico de Castilho ambos mantiveram-se apegados à ideia de uma radical *conversão* e apostasia, que hoje repugnamos aceitar nos termos em que é colocada, quase como se se tratasse de um caso de desdobramento da personalidade. As suas páginas são, não obstante, as mais penetrantes que já se escreveram sobre o assunto, e ainda merecem reflexão muitas das observações que contêm a respeito das coordenadas estilísticas do arquitecto. O problema é, na verdade, complexo, não se compadecendo com as soluções fáceis do eclectismo ou das situações "de transição".

A reavaliação da obra de João de Castilho e do lugar que lhe cabe na história da arquitectura, capaz de dar consistência à sua personalidade e de restituir-lhe o relevo que a posteridade durante séculos lhe reconheceu, necessita de conceitos de análise e de uma periodização que a não seccione, repartindo-a por mundos incompatíveis entre si. Uma análise contextualizada e atenta das suas obras mostra, com efeito, que Castilho só superficialmente denota algum parentesco (provavelmente veiculado por colaboradores) com as contemporâneas realizações "platerescas" de Salamanca ou Burgos, assim como nunca foi atraído pelos exageros da retórica manuelina, mesmo quando teve de coabitar com eles.

As obras e os artistas importam mais do que as criações abstractas da historiografia. Há que reconhecer a João de Castilho uma coerência e lucidez em sua evolução que fazem dele como que um período em si. A longa trajectória, nem sempre linear mas conduzida com uma lógica poderosa, que o levou da

superação do *moderno* à assimilação do *romano* no espaço de três ou quatro décadas, coincide e identifica-se com a própria história do Renascimento português na sua fase formativa - como se ele tivesse recriado por conta própria o inteiro percurso da arte do Quattrocento, descobrindo e aprendendo por sua própria conta a linguagem renascentista. Tal como Herrera em Espanha no final do século, ele definiu no Portugal da primeira metade de Quinhentos um sistema de formas muito pessoal que era ao mesmo tempo a expressão perfeita dos anseios duma sociedade e do seu tempo : donde não nos parecer excessivo falar num "estilo castilhiano" (em que por vezes é difícil destriçar o que pertence à sua mão daquilo que é tendência comum à época) irredutível quer ao plateresco, quer ao manuelino, quer ao gótico tardio, mas combinando estilemas de todos eles num composto diverso que serve de fundamento e norma à primeira fase do Renascimento português.

Voluntariamente apagado, enquanto instrumento de uma política arquitectónica régia que muito deve ter contribuído para forjar, o seu carácter e altíssimo valor pessoal - em que a obra imensa transborda em muito os limites de uma banal biografia -, bem como um pendor cultural progressivamente vinculada aos caminhos do Humanismo, espelham-se bem no destino da estirpe que fundou. Já quase septuagenário, essa figura titânica de trabalhador podia afirmarr que *amanhece e anoitece na obra*²¹, o que diz bem da dimensão colossal do seu trabalho. E ao saber

²¹ Cfr. carta de João de Castilho a D. João III, de Mazagão, 2 de Setembro de 1542 : BNL, Cod. 1758, fl. 143 (inédito). [Doc. 20]

dar forma à mais serena e harmoniosa das concepções do mundo, ele impôs-se como um génio da criação architectónica, por quem tudo passou e de quem tudo emana : se Diogo de Torralva pode ser visto como o Bramante do Alto Renascimento português, Castilho foi o seu Brunelleschi. Encarado sob esta perspectiva, como protagonista de uma corrente autónoma, não é só ele que retoma a estatura que foi a sua, mas o Primeiro Renascimento que emerge consigo como período unitário de contornos definidos e um dos momentos mais altos da arquitectura portuguesa.

Origem e formação

Alguma coisa pode ser averiguada a respeito das origens de João de Castilho, architecto "biscainho" entre muitas centenas de outros - assim chamados, não por serem de nação e língua basca mas por provirem das terras setentrionais espanholas incluídas no antigo senhorio da Biscaia e banhadas pelo Golfo do mesmo nome, onde a abundância em pedra e em ferro, junto à pobreza de meios de vida, criara núcleos secularmente dedicados ao trabalho da pedraria. "Biscainhos" eram Juan de Herrera e Juan Bautista de Toledo, os Hontañón, os Valmaseda, os Riaño (além de outros propriamente bascos), formando a larga maioria dos mestres e operários que povoavam os estaleiros de obras da Península a partir de finais do século XV ao XVI. O termo é, pois, demasiado vago para ter aqui sentido útil, e mais correcto será designá-lo por asturiano ou santanderino, ou, mais precisamente, "montanhês" ou trasmierano.

A carta de concessão de armas de 1561 alude à documentação passada pelas autoridades *na Junta de Cudeo, do meirinhado de Trasmiera*, em Abril de 1556, comprovativa de que João de Castilho *era naturall das montanhas do Reyno de Biscaya e decemdia da casa de Castilho, que he muito premcipall nas ditas partes e vynha dela por lynha dereyta*, pelo que podia usar o seu brasão: de verde, castelo de prata sobrepujado por uma flor de lis de ouro e sustentado por dois galgos de prata presos por correntes de ouro à torre do meio ²².

Essas "juntas" eram a principal base da organização política e administrativa de uma parte das antigas províncias vascongadas, segundo as Ordenanças sancionadas em 1463 pelo rei Henrique IV. Constituíam pequenas circunscrições de povoados onde existia um representante régio (procurador, alcaide ou tenente), que se agrupavam em *merindades* ou meirinhados (distritos judiciais sujeitos a um mesmo oficial de justiça, o meirinho) e "Valles", as grandes áreas naturais em que estava dividido o território dessa região chamada a *Montaña*: aproximadamente, o troço da Cordilheira Cantábrica que separava do litoral a meseta de Castela-a-Velha, entre Santander e Burgos.

O meirinhado de Trasmiera estendia-se na margem direita do rio Miera, que desagua na ria junto a Santander, compreendendo as vertentes montanhosas que descem até o mar, na recortada costa em torno a Santoña e Laredo - este o melhor porto da zona, que desde o

²² F. Sousa Viterbo, *lug. cit.* As investigações a que procedemos em Simancas e no Arquivo Histórico de Santander (secção "Jurisdicciones Territoriales Antiguas") no sentido de encontrar o original destes registos revelou-se, de momento, infrutífera.

século XVI seria a escala terminal das armadas da prata americana. Nessa região essencialmente agrícola e marítima, de largas tradições navais, não faltavam lembranças de Portugal (como o nome da vila de Portugalete, entre Laredo e Bilbao) e recordações de façanhas em comum ou de acções de pirataria, além das ligações normais através de um intenso comércio de cabotagem ²³. O nome português não deixaria, pois, de soar familiarmente aos ouvidos de João de Castilho, que aqui veio encontrar uma paisagem e tipo de vida muito semelhantes aos de sua terra natal.

A junta de Cudeyo (antiga Cudeo), uma das 5 em que se dividia a Trasmiera, estava a montante de Santander em direcção ao sueste, correspondendo à parte central da actual Cantábria²⁴. Percorrer os seus lugares, é citar alguns dos principais nomes activos nas obras de Espanha e Portugal, nomeadamente nas do Mosteiro dos Jerónimos em Belém (o que pode bem dever-se a um chamado directo): Rasines, Praves, Entrambaságuas, Escalante, Riaño, Penagòs, Solórzano, Pámanes... Desse viveiro de mestres de cantaria saiu João de Castilho, com a naturalidade de um destino marcado pela sorte que ele soube usar a seu favor. Como observou a propósito D. António de Lima : *As mais nobres e mais antigas cazas de Castilha tem seus sollares nas*

²³ A. Cardoso Pinto ("A tábuia doada por Juan Martínez de Mendaro à igreja paroquial de Zumaya, Guipúzcoa", *Belas Artes*, 13-14, 1959, pp. 39-46) revela a pintura de uma batalha naval travada em 1475 entre portugueses e corsários biscainhos no estreito de Gibraltar; outras em F. Pedrosa, *Cristóvão Colombo corsário em Portugal 1469-1485*, Academia de Marinha, Lisboa, 1989. Ver também o sempre útil R. Ricard, "Les Basques d'Espagne et le Portugal", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, San Sebastián, 1949, pp. 297-308.

²⁴ P. Madoz, *Diccionario Geografico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo VII, Madrid, 1847; e *Gran Enciclopedia de Cantábria*, 1981ss.

Montanhas de Leão donde sayram os filhos 2^{os} das cazas a servir aos Reys, por (=pelo) que merecêrão fundar grandes estados; e os mais delles apegados a suas fazendas as ficavam cultivando e vierão a empobrecer e a ser officiaes mequanicos mas nem por isto leyxão de conservar sua limpeza e hidalguia de seus proginitores e quando estes vem a Corte os estimam e agazalhão os grandes que procedem de suas cazas com muita benevolencia ²⁵. A história pessoal de Castilho é aqui resumida e explicada com a sentida penetração sociológica de quem assistira em Portugal ao mesmo fenómeno.

A nobreza e importância social dos Castilhos são-nos indicadas com exactidão pela obra manuscrita de Lope Garcia de Salazar intitulada *Las Bienandanzas e Fortunas* (terminada de escrever em 1492) onde são minuciosamente narradas as diferentes linhagens, os "bandos", inimizades e lutas familiares de toda a região. Os Castilhos aí aparecem como uma vasta linhagem, das mais influentes e belicosas, remontando no século XIV a um Pedro Sánchez, de origem borgonhesa, que *fiso la torre de San Pedro de Castillo* da qual tomou o nome ²⁶. Trata-se da ainda existente torre da igreja românica de S. Pedro no lugar de Castillo (Medio Cudeyo) junto a Arnüero, para oeste de Santoña, a cerca de 40 kms. de Santander : aí estava o solar dinástico, origem do sangue e do nome de João de Castilho - o que não significa que ele daí fosse natural.

²⁵ D. António de Lima, ob. cit., fl. 811. A versão corrente no século XVII de que o solar da família estaria em Castillo-Pedrozo baseia-se em informação errada.

²⁶ L. Garcia de Salazar, *Las Bienandanzas e Fortunas, codice del siglo XV*, A. Rodriguez Herrero, ed., tomo IV, Bilbao, 1967, pp. 119 e 143-53. (Agradeço penhorado à Exm^a Sr^a Prof^a Maria Ealo de Sá, do Centro de Estudios Montañeses, de Santander, os dados que teve a amabilidade de fornecer-me.)

Segundo Garcia de Salazar, esse Pedro Sánchez de Castillo envolveu-se em guerrilhas familiares no decurso das quais foi morto um filho bastardo, chamado Juan del Castillo, juntamente com Martim Roiz do Pico, *ome onrrado de los de Portugal* ; e as festas do casamento de sua filha com Juan de Solórzano foram assinaladas por uma monumental peleja que durou 8 dias ²⁷. Estes dados são indirectamente confirmados pelas provas para a nobilitação dos filhos do architecto, um século depois, com a declaração de *pertencerem as ditas armas ao dito João de Castillo, defunto, por ser seu parente e vir da dita casa de varão em varão* , prestada em 1556 pelo herdeiro daqueles e representante da família, Pero Fernandez de Solórzano e Castillo.

A descendência dum ramo ilegítimo dessa nobre estirpe tem sido, na esteira dos genealogistas, aceite para Diogo, porém não para João ; julgamos, todavia, ser igualmente verdadeiro para ambos. Os autores mais próximos nada dizem a esse respeito. Mas Tristão Vieira de Castro - que parece ter estado particularmente bem informado a respeito desses dois architectos - escreve de forma nada ambígua que *João de Castillo, filho do Abbade de Ilherganes, morta sua mãe ficou em caza da dita Dona Isabel de Castillo sua tia, donde sahio por hum dezastre* . É com Severim de Faria que surge a afirmação da legitimidade de um e da bastardia do outro. O pai, a quem chama Diogo, seria casado com "Dona Felicia de Neiva", mãe de João, e *por morte della se fez Cleriguo* , tendo depois Diogo ; esta a versão seguida pelo comum dos genealogistas. Mas, além da evidente

²⁷ L. G. de Salazar, ob. cit., pp. 314 e 392-98.

confusão de nomes, não estaria o cónego eborense a fazer-se eco de rumores visando deslustrar a descendência de Diogo - isto é, o vice-rei dos Filipes havia pouco falecido - para fazer ressaltar, pelo contrário, a mais nacionalista descendência do primogénito ? Nesse clima de pré-Restauração, onde despontavam os motins antifilipinos, não admiraria que Severim tivesse sido induzido pela *malevolencia do primeiro que o escreveu assim* (como diz Manso de Lima) *a que muitas vezes dá ocasião o ódio dos escriptores, e duns passa para outros esta noticia ...*

Não parece, pois, haver razões para duvidar que João e Diogo de Castilho fossem filhos de ligações diferentes, a decénio e meio de distância, de um padre de terras de Trasmiera, dum ramo lateral e empobrecido da nobre casa dos Castilhos de Medio Cudeyo. Tratava-se do abade da vila de Liérganes (uns 30 kms. a Sul de Santander) e a mãe do seu primeiro filho seria uma Mécia de Meira (Miera ?), do lugar vizinho de Ribalcava (Rubalcaba) na mesma margem do rio Miera. A irregularidade do nascimento explica que a criança fosse confiada à irmã do pai, Isabel de Castilho, casada em Arredondo (no Valle de Ruesga), vila entre elevadas serras nas margens do rio Asón, cerca de 30 kms. para o interior de Liérganes.

Entre esses dois lugares, numa das regiões mais belas dos arredores de Santander, terá decorrido a infância de João de Castilho, segundo as informações - demasiado precisas e coincidentes com a toponímia actual para não serem críveis - que transmite o genealogista Tristão Vieira de Castro, mas que só documentação original poderá confirmar. O facto é, aliás, de somenos importância, e interessa mais notar a posição privilegiada do seu berço, entre a

capital, Santander, e o porto oceânico de Laredo, na estrada interior de Bilbao e próximo a uma das vias de penetração para Burgos. Por essa mesma época formavam-se aí perto Juan Gil de Hontañón e Juan de Rasines, dois grandes mestres do último gótico, naturais do mesmo lugar de Rasines nas margens do Asón, poucas léguas a juzante de Arredondo. Algumas dezenas de quilómetros para oeste, em Quijano (Caldas de Besaya), nascia por volta de 1490 Jerónimo Quijano, um dos representantes da primeira geração renascentista; tal como ali a dois passos, em Moliaño, viviam então os futuros pais de Juan de Herrera. Coincidências que em si mesmas nada significam, mas que definem um "horizonte" geográfico e cultural em que há que situar os primeiros anos da vida de João de Castilho.

Nada se sabe sobre a sua formação, que em vista desse panorama de fundo ter-se-ia processado dentro das coordenadas locais de um gótico arcaizante e sóbrio, de sabor castiço e solidez telúrica (de que é exemplo a torre de Castillo), longe ainda do goticismo finissecular, assente acima de tudo no domínio das técnicas de trabalhar a pedra em que eram exímios os mestres montanhese²⁸. Entre os companheiros de geração e de meic, a sua inteligência, longevidade e a boa cultura que recebeu do lado paterno (note-se que Juan Gil de Hontañón, por exemplo, era analfabeto) projectaram-no longe, como um dos que melhor soube absorver as novas

²⁸ E. Ortiz de la Torre, *La Montaña artística. Arquitectura religiosa*, Madrid, 1926; e E. Campuzano, *El gótico en Cantabria*, Santander, 1985. Um arquitecto montanhês que se manteve apegado a esse estilo foi Francisco Danzilho, cuja família era de Escalante, junto a Santoña, como já viu R. Ricard (ob.cit., p. 306), donde também devia proceder o Pero de Escalante que em 1517-8 trabalhava com Castilho nas obras de Belém e aí fazia casa.

correntes que já agitavam então a cultura arquitectónica nos centros mais avançados da Península.

O pai, abade de Liérganes, não teria dificuldade em encontrar-lhe colocação na fábrica da catedral de Burgos (a cuja diocese pertencia), principal foco de atracção da área. Aí se estava a concluir por esses anos a mais ousada realização do tardo-gótico castelhano, a *Capela do Condestável* . que o mestre renano Simão de Colónia havia iniciado cerca de 1482 para receber os túmulos dos Condestáveis de Castela em anexo ao deambulatório, "una de las edificaciones privadas de carácter religioso más suntuosas de Europa y uno de los ejemplos más espectaculares de nuestra arquitectura hispano-flamenca" ²⁹. Por 1495 fechava-se a abóbada - a primeira na Península a experimentar o uso das nervuras curvilíneas que tão grande sucesso iriam obter no século XVI - que atinge a saturação do ornato pelo rendilhado de pedra de seu zimbório vasado, e apresenta a novidade tipológica de cobrir um espaço centralizado unido ao corpo axial sem perda do sentido de sua autonomia ³⁰. Mas os trabalhos decorativos prosseguiriam por vários anos, assim como os da sacristia, concluída em 1523 já com portal renascentista (como a grade da Capela, da autoria do famoso Cristóbal de Andino elogiado por Sagredo).

Aí deve ter decorrido o essencial da maturação de João de Castilho, no preciso momento em que as fórmulas hispano-flamengas atingiam o seu auge. Embora a simplicidade do gótico tradicional

²⁹ J. Urrea Fernandez, *La Catedral de Burgos* , León, 1982, p. 60.

³⁰ F. Marías, *El largo Siglo XVI* , Madrid, 1939, p. 125 : estuda esse tipo de capela funerária, geralmente octogonal e disposta no eixo da igreja.

e da lógica arquitectónica em que havia feito a sua aprendizagem impedissem-no de aderir plenamente a essa moda da variedade ornamental, imunizando-o contra todos os excessos decorativos, até tarde ele manteve-se fiel a certos traços de estilo que denunciam um aprendizado junto de mestre Simão : o sentido corpóreo das nervuras, tratadas como articulações cartilaginosas; a espessa sobreposição de complicadas molduras horizontais a compensar o verticalismo dos esguios feixes de colunelos; o gosto pelas abobadilhas acaireladas que sugerem espaços com profundidade inexistente. Provém, decerto, daí - e não poderia desejar melhor escola - a sua especialização como construtor de abóbadas arrojadas (que demonstrará em Belém) e a mestria no uso dos *combados* ou nervuras recurvadas. E a própria facilidade com que articula em organismos mais vastos os espaços de capelas abobadadas independentemente, como sucede na igreja de Jesus em Setúbal e na catedral de Braga (esta documentadamente sua), acusa a lição da Capela do Condestável, como aliás já intuía Ayres de Carvalho ³¹. Talvez esteja aí a origem do seu conhecido "tique", já reconhecido por João Barreira como uma verdadeira assinatura, que consiste em cruzar as regretas ou filetes em X, como ocorre com as nervuras da abóbada burgalesa no seu ponto de arranque.

Não admira, pois, que, ao iniciar a sua carreira, vejamo-lo quase naturalmente acompanhar os passos de Simão de Colónia, seguindo-o ao outro grande foco da arte hispano-flamenga então activo em

³¹ A. Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962, II, p. 10: mas considera, e bem, Castilho como "o mais nacional de todos os arquitectos do seu tempo".

Espanha, a catedral de Sevilha, aonde "maestro Ximon" foi chamado desde Burgos pelo Cabido, em Junho de 1495, a fim de aí dirigir as obras de conclusão ³². O objectivo devia ser fechar a torre-lanterna com um zimbório tão magnífico quanto o da catedral de Burgos, para o que manteve conferências com o mestre andaluz Alonso Rodríguez; mas os compromissos do arquitecto renano obrigavam-no a prolongadas ausências. O que permite pensar que deixaria pessoa de sua confiança para acompanhar os trabalhos, e esta fosse o "Juan Castillo" que aí aparece nos primeiros anos do século XVI, e que já Vergílio Correia identificou com o nosso artista ³³.

Num fragmento do livro da fábrica da Catedral referente ao ano de 1507 (Arquivo Catedralicio, "Diversos", Leg. I) ele aparece citado ao lado de outros pedreiros e imaginários - entre os quais Pedro de Trilho, que a seguir viria trabalhar para o Mosteiro de Belém - que concluíam o espectacular zimbório (tão ousado que viria a ruir passados poucos anos), mais alto que a torre da Giralda, coberto de azulejos e de imagens em terracota vidrada a azul e branco devidas a Pedro Millán, cuja última pedra foi colocada em meio a grandes festas em Outubro de 1506 ³⁴.

Que Castillo já ali se encontrava haveria algum tempo, ocupando uma posição de suficiente relevo para criar renome e

³² T. Falcón Marquez, *La Catedral de Sevilla (estudio arquitectónico)*, Sevilha, 1980, pp. 126-7: considera-o no cargo, em simultâneo com Alonso Rodríguez, somente até 1498, embora Llaguno o estenda até 1502.

³³ V. Correia, *As obras de Santa Maria de Belém*, Lisboa, 1922 (agora em *Obras*, III, Coimbra, 1953, pp. 171 e 177), citando J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en esta Ciudad de Sevilla*, I, Sevilha, 1899, p. 185.

³⁴ V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilha, 1979, p. 19.

ganhar a amizade de Alonso Rodríguez, mostra-o bem o facto - que escapou a V. Correia - de ter servido de testemunha à última vontade lavrada pelo mestre catedralício quando de uma sua grave doença, ocorrida escassos meses antes da conclusão do zimbório. Ao sentir-se enfermo (a ponto de o cabido ter chegado a destinar-lhe o lugar da sepultura), Rodríguez ditou o seu testamento em Março de 1506, deixando como fiadores o próprio Pero Millán, então dos artistas mais categorizados da cidade, e um Juan Castillo que é sem dúvida alguma o nosso, mandando em prova de gratidão dar a cada um deles 1. 500 maravedis "com o encargo de que roguem a Deus por sua alma" ³⁵. Só quem ocupasse um lugar de relevo e gozasse além disso da intimidade do mestre mereceria tal distinção : o que compreender-se-ia tratando-se de alguém ligado a Simão de Colónia, e como tal encarregado da parte estrutural da obra assim como Millán o era da decorativa.

Como veio João de Castilho para Portugal ? A documentação revelada há já alguns anos por E. Cunha e Freitas mostra-o como o mestre da nova capela-mor da Sé de Braga, permitindo assim recuar a 1509 a sua presença entre nós, mas sem nada esclarecer sobre as circunstâncias da sua vinda. Pedro Dias, que recentemente se ocupou do problema, sugeriu que teria acompanhado Alonso Rodríguez numa das suas frequentes deslocações ao nosso país para a compra de

³⁵ Conserva-se o registo do documento pelo cabido (Arq. Catedralício, "Livros de Actas", nº 4, fl. 187). Foi publicado por C. López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilha, 1928, pp. 171-2, cit. por F. Pérez-Embú, *Pedro Millán y los Orígenes de la Escultura en Sevilla*, Madrid, 1973, p. 39.

pedras para a catedral de Sevilha : hipótese que torna-se, agora, altamente provável.

Sabe-se, com efeito, que o mestre - que era natural do Porto de Santa Maria, numa zona estreitamente ligada a Portugal onde nesse preciso ano D. Manuel fundava uma feitoria destinada a abastecer as praças africanas - ao recuperar a saúde empreendeu em Janeiro de 1508 uma longa viagem por Ayamonte a Setúbal, onde achava-se em Abril a escolher pessoalmente amostras do famoso "jaspe" para o lajeamento da catedral ³⁶. Se recordarmos que Portugal era então um promissor foco de encomenda artística, particularmente atraente para quem trabalhava em Sevilha - casos de Francisco Niculoso Pisano, João Alemão, Pero de Trillo ³⁷ e decerto muitos outros ainda anónimos ³⁸ -, compreende-se que João de Castilho, concluída a sua missão com o cerramento da abóbada da torre-lanternina e sem mais nada que o prendesse a Sevilha, tivesse acompanhado Rodríguez em sua viagem a Portugal.

Estava-se então a acabar sob patrocínio régio uma obra acarinhada de perto por D. Manuel, por se tratar de fundação da sua

³⁶ T. Falcón Marquez, ob. cit., pp. 128-9. Segundo A. González Gómez ("Notas sobre las relaciones económicas entre el antiguo reino de Sevilla y Portugal durante el siglo XV", *Studia*, 47, Lisboa, 1989, pp. 41-59) a *Tierra LLana* de Huelva (Lepe, Palos, etc.) e o enclave de Jerez de la Frontera constituíam "una comarca casi portuguesa" (p. 59).

³⁷ Este pedreiro e escultor, que em 1496 lavrava mármore na catedral de Toledo, após fazer com Diogo de Arruda o baluarte do Paço da Ribeira (1509-11) tornou-se um dos mais importantes mestres manuelinos de Lisboa, sendo desde 1517 um dos empreiteiros do claustro dos Jerónimos (V. Correia, *Obras*, III, pp. 176-81) e após 1520 o autor da capela-mor da igreja de S. Francisco de Lisboa (e não Évora, como se diz). Podia ser filho de Lorenzo de Trillo que em 1493-97 era mestre das obras do Duque do Infantado em Guadalajara visitadas por D. Manuel (F. Marias, ob. cit., p. 255).

³⁸ Um testemunho dessa rota migratória é o medalhão com busto de S. Pedro na fachada da matriz de Caminha, igual ao junto à porta meridional da catedral sevilhana.

ama de leite : o convento franciscano de Jesus, em Setúbal. O óbvio contraste de estilo entre o corpo da igreja lançado em 1490 por Boytac - o primeiro ensaio de *hallekirche* no país - e a elegante capela-mor abobadada em quadrifólio com nervuras curvas de um tipo bastante avançado, levou ao dilema de por-se em dúvida a autoria tradicional, bem documentada, da igreja, pospondo-a para as primeiras décadas do século XVI, ou de aceitar a totalidade da autoria boytaquiana com a consequente datação extraordinariamente precoce da abóbada ³⁹. Sem desejarmos tomar posição nesta aliás importante polémica, observemos apenas que a quase segura presença de João de Castilho em Setúbal em 1508 permite abrir caminho a uma nova solução para o problema.

A busca de um mecenas

João de Castilho devia ter já como destino a cidade de Braga, onde aparece em Junho de 1511 como "mestre da capela da Sé" ⁴⁰, embora devesse aí encontrar-se desde 1509. Após Burgos e Sevilha, a catedral primaz das Espanhas fechava um ciclo dedicado à arte episcopal em que se tornara especialista, com reputação suficiente para ser chamado de longe. A finalidade era a substituição da velha

³⁹ P. Dias, *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina*, Lisboa, 1987; e J. C. Vieira da Silva, *A Igreja de Jesus de Setúbal*, Setúbal, 1987. Convém notar que não era raro as igrejas serem abertas ao culto com cobertura provisória de madeira, aguardando os meios para receberem a abóbada (J.D.Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, p. 28 ss).

⁴⁰ Arq. Municipal de Vila do Conde, *Vereações*, Livro I, fl. 276 (cfr. E. A. da Cunha e Freitas, "Os mestres biscainhos...", p. 188).

ábside românica do século XI por uma nova capela-mor dentro do gosto dos tempos modernos.

Podemos dizer que ele desempenhou-se com brilhantismo dessa tarefa, realizando uma quadra espaçosa e cheia de luz, de proporção sesquitércia (3:4), coberta por uma abóbada como jamais se vira entre nós, *a primeira capella de abobada de combados de aljaroz de pedraria que se fez em Portugal ate aquelle tempo* ⁴¹. É como que uma versão simplificada, com cobertura do último modelo, e reduzida a escala mais humana, da Capela do Condestável, a que não falta o par de escudos de armas como principal tema decorativo. A proximidade seria ainda maior se mantivesse o seu magnífico retábulo hispano-flamengo, ladeado pelas arcos tumulares condaís, de que apenas resta o frontal do altar.

A data dessa construção - o que de mais próximo ao ideal estético flamejante se fez no país - é habitualmente colocada nos primeiros anos do século, com base na inscrição gravada no seu exterior sob a imagem da Virgem do Leite, indicando o ano de 1509, que se tem interpretado como sendo o da conclusão da obra. Mas este deve referir-se antes à sua fundação ao erguer daquela parede, como já percebera Flávio Gonçalves ⁴², o que condiz com a cronologia da vida e obra de Castilho, e ainda com a carta (que julgamos inédita) escrita por D. Manuel ao arcebispo D. Diogo de Sousa em Outubro de 1509, pedindo-lhe que na capela-mor *que se faz* na Sé encontre lugar para

⁴¹ Ms. (cujo original não fomos capazes de localizar) publ. por R. Vicente de Almeida, *Documentos inéditos coligidos por Rodrigo Vicente de Almeida*, Porto, 1883, p. 15. Ainda é útil M. Aguiar Barreiros, *A Catedral de Santa Maria de Braga*, Porto, 1922.

⁴² F. Gonçalves, *História da Arte: iconografia e crítica*, Lisboa, 1990, p. 267 (artigo originalmente publicado em 1971).

sepultar condignamente o Conde D. Henrique, pai de D. Afonso Henriques.

O Rei diz ter sido informado dessa iniciativa por Fernão de Pina e elogia-a, pedindo-lhe que promova a trasladação do jazigo e se encarregue do seu epitáfio *como vos melhor parecer* ⁴³, sem dúvida em alusão ao seu reconhecido amor pelos velhos "letreiros". D. Diogo de Sousa cumpriu à risca a vontade régia - que prefigura o projecto tumular de Santa Cruz de Coimbra - ordenando por razões de simetria dois jazigos, um para o Conde e outro para D. Teresa (daí retirados em 1877 para uma capela no claustro), e elaborando uma longa inscrição classicizante que patenteia seu gosto pela epigrafia antiga e revela o termo final dos trabalhos: o ano de 1513.

O arcebispo D. Diogo de Sousa (1505 - 1532) acabara de chegar, em Outubro de 1505, de uma viagem marítima desde Roma, onde fora como embaixador do Rei prestar homenagem ao Papa Júlio II. Talvez animado pelo que lá lhe fora dado ver em contraste com a anterior estada em 1493, empreendeu uma ambiciosa obra de "refundação" da cidade de Braga, de que diria mais tarde *que a fiz de novo* (carta a D. João III de 24 de Março de 1527). Mas esse vasto programa incidiu sobretudo em aspectos urbanísticos, e somente no final de sua vida parece ter-se estendido também a obras de arquitectura de maior vulto : a excepção sendo a capela-mor da Sé, provavelmente já prevista na campanha de modernização do edifício iniciada pelo seu antecessor D. Jorge da Costa. Por falta de vontade ou

⁴³ Biblioteca Nacional da Ajuda, Ms. 51-VII-6, doc. nº 11. Fernão de Pina, tio do cronista, era comendatário do Mosteiro de Tibães e trabalhava então com D. Diogo de Sousa na reforma dos forais.

por carência de meios, D. Diogo perdeu a ocasião de contar para a sua diocese com um arquitecto permanente do calibre de João de Castilho.

Este fazia pagar bem os seus serviços até porque não vinha sozinho : acompanhava-o toda a sua "companha" de ajudantes e colaboradores, que devia incluir especialistas nas diversas fases dos trabalhos tais como lavrantes de ornato, entalhadores e imaginários como os que realizaram o retábulo. Não eram poucos : para a obra da matriz de Vila do Conde levou consigo mais de 20 homens, e muitos mais ficariam em Braga, onde constituíram uma operosa comunidade responsável por um interessante foco artístico local (de que o melhor exemplo é a Casa dos Coimbras), e que deixou marca na toponímia da cidade com a sua Rua dos Biscainhos. Entre eles devia já estar o irmão mais moço, Diogo de Castilho, a quem por essa altura terá nascido um filho bastardo do mesmo nome, que os genealogistas ignoram mas conhecemos por documentos.⁴⁴ Esses construtores andarilhos, que emigravam da Montanha onde haviam deixado família e bens para aí regressarem cada ano durante os meses de Inverno, formavam colónias onde era forte o sentido da entreaajuda e a endogamia.

Com pouco mais de 30 anos Castilho era já um construtor afamado cujos serviços se requisitavam de vários lados : além da diocese, vemo-lo servir também a clientela municipal, fazendo obras para a Câmara de Braga nesse momento de grande expansão urbana. É o

⁴⁴ Diogo de Castilho (filho) já servia o lugar de escrivão das obras de Ceuta em 1531

(ANTT, *Corpo cronológico*, Parte II, Maço 167, doc. 17), pelo que não pode ter nascido muito após 1510, e inscrevia-se em Abril de 1536 no Colégio de Santa Cruz em Coimbra : "Diogo de Castylho fylho de Dyogo de Castilho morador em esta cidade" (Cândido dos Santos, *Estudantes e constituições dos colégios de Santa Cruz de Coimbra, 1534-1540* , Porto, 1974, p. 32).

caso da Ponte de Guimarães à saída da cidade na estrada para Guimarães, sobre o rio Este, que lhe motivou aborrecimentos contratuais em 1515 ⁴⁵. A ponte, que deu nome às vizinhas capela e cruzeiro quinhentistas de S. João da Ponte e ao Parque da Ponte, foi em anos recentes destruída pela Junta Autónoma das Estradas para a abertura da Avenida Gomes da Costa (actual da Liberdade); mas na sua sólida estrutura granítica de dois arcos e talhamares ainda existem, sem dúvida, elementos ou traços da primitiva. Obra utilitária, no polo oposto do refinado trabalho da capela-mor, tem o interesse de definir as múltiplas tendências da arte de Castilho.

Curiosamente, aí aparece o que irá ser uma constante do comportamento do artista: a independência e largueza de vistas que o levam a alterar à sua maneira os termos do que ficara estipulado (o que mostra a inexistência de debuxos precisos) e a fazer mais do que aquilo que lhe havia sido encomendado. Por isso reclama em vão o pagamento de tudo que *fisera mais do que elle era obrigado*, ao que os vereadores opõem *que se elle fes mais do que he obrigado que lhe nom era mandado, que njso lhe nom som obrigados*, reclamando antes o cumprimento escrupuloso do contrato. Não sabemos o que motivou em concreto o diferendo, nem como este terminou.

Em 1511, com a ábside da Sé de Braga já em vias de decoração, aparece contratado pela câmara de Vila do Conde (onde havia uma

⁴⁵ Arquivo Municipal de Braga, *Livros de Acórdãos*, Livro 2, fl. 19 v (encontrado por Alberto Feio e referido por V. Correia, *Obras*, III, p. 171, que não dá a cota nem o texto). Tem-se interpretado esta nota como aludindo a uma ponte "em" Guimarães, o que é muito diferente (P. Dias, *A Arquitectura Manuelina*, p. 132).

importante colónia de pedreiros montanheses, nomeadamente de naturais de Penagòs, aldeia vizinha a Liérganes) a fim de concluir a igreja matriz local, cujas obras vinham-se arrastando desde alguns anos apesar do apoio que lhe fora concedido por D. Manuel, quando da sua passagem pela vila a caminho de Santiago de Compostela em 1502 ⁴⁶. Decerto a fim de procurar alternativas ao trabalho em Braga, que não lhe augurava futuro, e de conquistar nova clientela nos meios mais prósperos do litoral, Castilho aceitou a empreitada do corpo da igreja por 380 mil reais, contra os 450 mil que pedia o mestre anterior, o seu conterrâneo Rui Garcia.

Os livros do município vilacondense contêm diversas alusões (ainda incompletamente analisadas) ao "mestre de pedraria" da Sé de Braga, que a partir de 1 de Novembro de 1511 já ali aparece instalado com seus companheiros e passa a ser designado por "mestre da obra da igreja da vila". Lê-se em diversos lugares a sua rubrica, nas primeiras vezes com a forma espanhola "Juan del Castillo" mas passado algum tempo já aportuguesada na sua inconfundível assinatura *Jnº de castylho* : vêmo-lo assim assinar em Novembro de 1513 como testemunha dum registo de desembarque de trigo, sendo nomeado no texto como "João de Castilho mestre da Igreja nova" ⁴⁷.

Conserva-se a súmula do contrato para o fazimento dos arcos e naves da igreja (devendo também ter refeito as abóbadas da

⁴⁶ E. A. da Cunha e Freitas, ob. cit.; e Mons. J. A. Ferreira, *Vila do Conde e seu alfoz. Origens e Monumentos*, Porto, 1923. (Para mais referências ver Flávio Gonçalves, *Bibliografia artística de Vila do Conde*, sep. do "Boletim Cultural" do Ginásio Clube Vilacondense, nº 3, Vila do Conde, 1979.)

⁴⁷ Arquivo Municipal de Vila do Conde, *Vereações*, Livro 1, fl. 384v-385v (inédito).

cabeceira, como viu bem Pedro Dias), e falta o que se lhe deve ter seguido referente à obra da fachada, onde em 1513 já erguera o portal e abria os alicerces para a escada de caracol da torre (só completada no final desse século). Também aqui Castilho alterou a disposição do plano inicial estipulado pela carta régia de 1502: em vez de uma torre ao centro coroada de ameias onde devia abrir-se o pórtico, à maneira das igrejas-fortalezas alentejanas, ele preferiu colocá-la a uma banda e deixar a fachada desafrontada, assim permitindo a construção de um luxuoso portal visível do mar, que devia servir de ex-líbris e motivo de orgulho para a vila como sucedia em outros povoados marítimos.

Para o desenho dessa frontaria inspirou-se em modelos hispano-flamengos, como já foi observado ⁴⁸ - talvez próximos dos que fez Alonso Rodríguez nas igrejas do litoral das regiões de Jerez e Huelva, mas que ele glosou livremente, submetendo-os ao peso disciplinador de uma forte cornija horizontal sobre que assentou taças aos gomos a lembrar candelabros antigos. No mesmo sentido as ameias do alto da nave foram substituídas por urnas clássicas, denotando a lição humanística de D. Diogo de Sousa. Não se tratava de seguir um estilo "biscainho", mas sim de adaptar-se às expectativas do gosto local e às tendências de cultura racionalista desse burgo de mercadores e

⁴⁸ Reynaldo dos Santos comparou-o ao da Catedral de Salamanca ("O portal da Igreja Matriz de Vila do Conde", *Boletim Vila do Conde*, 3, 1961, pp. 19-23) e J. Alvarez Villar mostrou o seu estreito parentesco com o da igreja de Azuaga, na Extremadura espanhola ("Vila do Conde y Azuaga en la relación artística hispano-portuguesa", in *Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Salamanca, 1986, pp.33-46), ambos posteriores: o que constitui um interessante caso de difusão de modelos.

homens do mar, para quem o estilo manuelino tal como praticado no âmbito da corte nada dizia.

A iconografia do portal de Vila do Conde tem suscitado muitas análises ⁴⁹ e merece alguma atenção. No tímpano, a imagem do orago S. João Baptista é ladeada pelo Tetramorfo entre ornatos de talhe nitidamente gótico, enquanto dos contrafortes pinaculados pende um fundo lavrado como um *drap d'honneur* em brocado de que ressaltam os essenciais temas heráldicos. De um lado estão as armas reais entre esferas armilares, de outro o escudo da vila entre dois motivos de difícil interpretação (um busto feminino que sai de uma taça ⁵⁰, e uma cruz de troncos secos de que pende uma filactéria presa a argola por um rosário, ladeada pelos símbolos do Sol e da Lua) que parecem aludir à protecção divina e às franquias municipais . Assim sendo, o portal é o manifesto em pedra da dignidade autárquica, a que Castilho soube dar expressão arquitectónica na sua obra elegante e vistosa.

Nessa capacidade de apreender o espírito local e dar-lhe forma adequada, variando de estilo consoante o carácter da encomenda e do encomendante, está sem dúvida um dos segredos da arte de Castilho. Mas a sua inquietação criadora levou-o a variar de clientela, não parando enquanto não encontrou a que melhor lhe conviesse: que, nesta altura, não podia ser senão a encomenda régia, a que pode ter

⁴⁹ Dalila Pereira da Costa viu nele a expressão de mistérios alquímicos (*A Nau e o Graal*, Porto, 1978).

⁵⁰ Por qualquer tradição medieval que nos escapa, o mesmo emblema constituía o escudo de Coimbra (A. Simões de Castro, "Bresões de Coimbra no Museu Machado de Castro", *Arte e Arqueologia*, 3, Coimbra, 1930, pp. 161-5), que já Gil Vicente e Sá de Miranda romanceavam, e da vila de Monção, dando origem à lenda de Deuladeu Martins.

tido inicialmente acesso através do franciscano Frei João de Chaves, encarregado da construção da matriz de Azurara ⁵¹, feita talvez sob seu desenho. Está rodeada de obscuridade esta fase da actividade de Castilho, em que diversas obras são-lhe atribuídas (nomeadamente na área de Barcelos, como os mosteiros de Vilar de Frades e de Palme) porém sem qualquer base documental; e, de facto, para quem trabalhava com vertiginosa rapidez como ele, é impensável que gastasse os 4 anos de residência em Vila do Conde apenas no fabrico da nave e portal da matriz. Nos intervalos em que as verbas para pagamento escasseavam ou nos tempos mortos do trabalho, nada mais natural que se ocupasse em outras obras e que seguisse, na convivência dos núcleos biscainhos, a via de penetração Douro acima que constituía então um dos principais eixos económicos do país.

O genealogista D. António de Lima, a quem devemos dar a preferência devido à maior proximidade dos acontecimentos que refere e aos seus contactos na corte, escreve a respeito de João e Diogo de Castilho que *ambos erão Pedreiros e muy bons officiaes de Cantaria e a 1ª obra que fizerão neste Reino foy na See de Vizeo a aboboda de bayxo do Coro* ; ao que o sempre bem informado Tristão Vieira de Castro acrescenta, falando de João, que *trousou a obra da See de Vizeo* . Os dados recentemente publicados por Alexandre Alves não só permitem confirmar estas notícias como dissipam a falsa tradição de origem erudita que atribui a João de Castilho a famosa "abóbada dos nós" que cobriu a catedral viseense, transformando-a numa igreja-salão, terminada em 1513 pelo bispo Diogo Ortiz de

⁵¹ F. Sousa Viterbo, ob. cit., I, pp. 208-10; Mons. J. A. Ferreira, ob. cit., pp. 55-59.

Vilhegas - nada sendo mais estranho à arte castilhana do que essa hiperrealista obra-prima do manuelino. Em data muito próxima ou coincidente ele aí fez o coro alto com a sua arrojada abóbada em arco abatido, quase plana, nervos acairelados e parapeito de balaustres - a denunciar já o interesse pelas formas renascentistas - semelhantes aos que depois faria na Batalha; se não fez mesmo o novo frontispício da Sé, descrito pelo cronista local Manuel Botelho Ribeiro Pereira (*Diálogos Morais e Políticos*, 1630) como estando "recoberto de figuras e folhagem", o que indicia uma decoração com folhataria à romana, infelizmente arrastada em 1635 pela queda da torre sineira. Essa fachada notabilizava-se, segundo o mesmo autor, pela "curiosa invenção da vidraça que dá luz ao coro", talvez um janelão com vitral à semelhança do que fazia então na Sé de Lamego o seu conterrâneo João de Pámenes.

A permanência do arquitecto em Viseu cerca de 1512-3 é também confirmada por um testemunho indirecto : o nascimento aí de seu primeiro filho, o bastardo João de Castilho (fal. 1581), que viria a alcançar posição de relevo na corte - moço da câmara em 1541, aposentador-mor, escrivão da fazenda, e alcaide-mor de Alenquer - e a tornar-se *pessoa com quem elRey* (D. João III) *folgava muito* pelo seu sentido de humor, correndo divertidas histórias motivadas pelos seus ditos de espírito ⁵². É ainda D. António de Lima, seu exacto contemporâneo, quem o diz: *João de Castilho quando esteve em Vizeo teve conversação com huma xpã* (cristã)

⁵² C. L. Lund, ed., *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*, Coimbra, 1980, p. 116; J. H. Saraiva, *Ditos portugueses dignos de memória*, Lisboa, s/d., p. 400.

nova que vendia loisa ao pee da Torre do Rellogio de que ouve João de Castilho. Não consta se da mesma ligação, teve um outro filho natural, Diogo de Castilho como o tio, o qual viria a ser frade de Alcobaça, autor dum livro erasmiano, e a morrer em Antuérpia por volta de 1540.

As circunstâncias do seu casamento revestem-se de interesse biográfico, como aliás percebeu o Visconde de Castilho. Em Freixo de Espada-à-Cinta, então a viver um surto de crescimento, desposou Maria Fernandes, filha de um conterrâneo imigrado, Garcia Fernandes de Quintanilha, e de uma dama da nobreza local. Diz Severim de Faria, e confirma-o com abundância de pormenores Tristão Vieira de Castro: *cazou em Freixo de Espada çinta com Maria de Quintanilha, fª de Garçia Fernandez de Quintanilha que ali se tinha acolhido por ser comprehendido nas alterações das comunidades de Castella, avida de sua molher portuguesa Fulana de Varajão; o qual lhe deu toda sua fazenda em cazamento por saber cujo filho era, por ser natural de Pomanes (sic) da junta de Cudeo nas mesmas Montanhas, e o dito Garcia Frz de Quintanilha era parente estreito de Alonso de Quintanilha fidalgo principal que foj Contador major de Castella, com cujo favor Christovão Colon descubrio o Novo Mundo .*

O sogro de Castilho era, pois, um refugiado político com parentes altamente colocados na corte dos Reis Católicos, e gozava no país adoptivo duma situação que permitia dar em dote a sua fortuna. Segundo um genealogista de fins do século XVII. a ele *ElRey D. Manuel*

fez cavaleiro a instança de seu genro Joam de Castilho, e na dita vila de Freixo está huma provizam do mesmo Rey pela qual consta tomar

por seu escudeiro a hum Gonçalo Luis por ser cunhado do ditto Garçia Fernandes ⁵³.

O facto do sogro de Castilho ser natural de Pámenes, um pequeno lugar do município de Liérganes, alerta-nos para a importância dessas operosas colmeias biscainhas na difusão dos modos de construir e lavrar a pedra. Pela mesma altura, ali perto em Lamego, fazia o pórtico "ao romano" da Sé o pedreiro João de Pámenes, que desde 1517 trabalha com um Pedro de Pámenes no estaleiro dos Jerónimos; e aí viriam a fazer parte, a partir de 1519, dos 5 vedores que substituíram Castilho na direcção das obras, sendo outro um Sancho Danzinha que era provavelmente parente de Francisco Danzilha, naturais de Escalante ⁵⁴. Este grupo de trasmieranos foi o mais constante na obra de Belém, à qual trouxe sangue novo, a sua vinda correspondendo decerto à difusão de pregões e relações locais. A teia de parentescos não funcionava, pois, apenas como suporte familiar e económico, mas como uma verdadeira associação empresarial cujas ramificações mal se conhecem ainda. Poucos anos

⁵³ Manuel Alvares Pedrosa (fal. 1707), *Nobiliario de Familias Portuguesas*, cop. por D. Tomás Caetano de Bem, tomo II, 1764 (BNL, Cod. 1010), fl.238ss.

⁵⁴ ANTT, *Fundo Antigo*, nº 811-4 (listas que urge publicar com o indispensável tratamento informático). Basta atentar na equipa de Castilho para ver que em mais de um terço ela era composta de naturais das localidades vizinhas de Liérganes: João de Ryba Alcava (Rubalcaba), Pero de Pámenes, João do Redondo (Arredondo), J. de Antrambolasagas, Pero de Reçines (Rasines), João de Rianho, Pedro de Saquadura (Secadura), Pedro de Nates, Gonçalo de Setem (Setien), Joham de la Montanha, Fernando de Malmaseda (Valmaseda), Pedro de Vergara, Joham do Alho (Ajo), Diogo de Centem (Setien), Joham de Sobre Maças (Sobremazas), Gracya de Sentem, Gonçalo de Sobre Maça, Joham de Sentem, Gonçalo de la Gama (Gama), Rodrigo de la Rebylha (Revilla), etc.; ou por seus familiares: Diogo e Gonçalo de Castilho, Pero Chaves Negrete, Joham Negrete, João de Castilho (2º), Pedro de Castilho, etc.

mais tarde, aliás, Diogo de Castilho casava-se no Porto com a filha de um abastado negociante de ferro biscainho ⁵⁵.

Mas a preocupação dominante de Castilho durante este período parece ter sido a estabilização, não apenas a nível pessoal, mas no das condições de criação artística : procura de um mecenas, por outras palavras, que lhe garantisse a segurança e fornecesse os meios e estímulo para levar avante os seus projectos. Só depois de encontrada essa base de estabilidade poderia dedicar-se até o fundo à sua arte.

Desconhecemos como João de Castilho passou das obras de âmbito municipal e diocesano, em que até então se movera, para o círculo restrito das obras de iniciativa régia. Talvez o papel decisivo nessa transferência tenha cabido ao influente prelado de Barcelos D. Diogo Pinheiro, que como advogado dos duques de Bragança era o protector da matriz de Vila do Conde : vigário de Tomar, ao ser nomeado primeiro bispo do Funchal, em 1514, tornou-se das primeiras figuras daquela vila (onde jaz no túmulo renascentista feito em 1528 por João de Ruão). O certo é que já em Julho de 1513 o mestre fazia novo acordo com o município vilacondense com o objectivo de apressar o termo dos trabalhos (*por ele nam estar tamto tempo na dita obra e por haver muj mao pagamento ... ele qujrja acabar a dita obra que era obrigado*) antecipando-o do S. Miguel (29 de Setembro) para o Entrudo de 1514 ; e de igual modo em Junho de 1515 acertava contas com a câmara de Braga, procurando receber o que lhe faltava e negando-se a prolongar por mais tempo os trabalhos. Nesse mesmo

⁵⁵ A. Nogueira Gonçalves, "Qual o filho mais velho do architecto quinhentista Diogo de Castilho", *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1979, pp. 67-83.

ano já estava em Tomar, ocupando no Convento de Cristo o lugar deixado vago por Diogo de Arruda, ausente em Azamor.

Ao rasto deixado pela fugaz actividade de Castilho no Norte do país Vergílio Correia deu o nome de "gótico chamejante iberizado", não sem algum exagero, ao erguer em categoria classificativa o que não passava de um itinerário pessoal, em lógica interacção com o meio em que evoluía. Das suas andanças por alguns dos mais importantes estaleiros da Península, apoiado na fama que já o rodeava e nos contactos que um pouco por toda a parte mantinham os seus compatriotas, o arquitecto retirou um vasto conjunto de conhecimentos e experiências muito ricas, que lhe permitiram o domínio do essencial da produção tardo-gótica peninsular, de Burgos a Sevilha, de Vila do Conde a Viseu. O que mais surpreende num percurso tão variado é a sua versatilidade - que não exclui o gosto pela inovação, sem nunca deixar de ser fiel aos seus próprios valores - e a progressiva imersão no ambiente local, como se o guiasse o desejo permanente de assimilar as correntes e de identificar-se com a terra, adaptando a sua bagagem pessoal às tradições com que se vê defrontada, nacionalizando-a em suma.

Uma análise mais aprofundada do que aquela a que aqui podemos proceder não deixará de encontrar numerosos pontos de contacto, linhas de rumo e constantes numa actividade à primeira vista tão dispersa em géneros e estilos quanto na geografia. Por detrás da sua facilidade de poliglota ele procurava uma linguagem adequada não à circunstância mas ao essencial. Encontrado o equilíbrio desejado ao entrar para o círculo de elite das obras régias, é essa tendência que prevalece e irá dominar toda a sua evolução futura.

A busca de um estilo

O chamamento a Tomar como reputado especialista na construção de abóbadas e de portais, com encargo de aí completar a obra de Arruda e o ambicionado título de *mestre das obras de el-rei*, representou para Castilho mais do que uma simples promoção : foi uma viragem na sua vida, a fixação definitiva num lugar ao qual passou a estar intrinsecamente ligado. Aí estabeleceu a família, em casa no arrabalde de S. Martinho (extramuros da vila velha, no alto) que depois venderia, aí nasceram-lhe os filhos e regressaria ao fim de cada uma de suas viagens. Os nomes de Tomar e de Castilho tornam-se a partir de 1515 inseparáveis.

Já nesse ano ele assina e data (e é a única vez que o faz) o novo pórtico da igreja conventual destinado a substituir, de acordo com o projecto arrudiano, a porta gótica voltada a nascente, que seria transformada em janela. A inscrição que Vieira Guimarães leu e decifrou - IO : CAS : FE : 515 ("João de Castilho fez, 1515") -, mais do que uma indicação cronológica é um marco existencial. O que Castilho estaria longe de imaginar é que, em vez de constituir um termo, abria-lhe o decénio mais agitado de sua vida.

Há um conjunto de circunstâncias demasiado grande para que o seu chamamento tivesse sido casual. Ele coincide com um vazio produzido no seio das obras reais nessa fase final do reinado de D. Manuel, em que por outro lado era tão grande a urgência construtiva. Com a morte de Mateus Fernandes, em Abril de 1515, e

a inépcia de seus sucessores, a ausência de Diogo de Arruda em Marrocos preso a tarefas inadiáveis de arquitectura militar, a ocupação de Francisco de Arruda na Torre de Belém iniciada em 1514, e o progressivo afastamento da graça régia (motivado sem dúvida em boa parte pelas suas responsabilidades no desastre de Mamora em 1515) em que parece cair a partir de então Mestre Boytac, afastado no ano seguinte da direcção da obra mais prestigiante do reino que era a do Mosteiro dos Jerónimos, Castilho surge como figura providencial, a cuja frente se abre um vasto campo de acção. Nada sabemos sobre os apoios de que gozou na corte (embora seja lícito pensar numa protecção da parte do amo Bartolomeu de Paiva, sempre presente nos contratos que lhes diziam respeito), mas não podemos deixar de atentar no facto de a ascensão de Castilho e seu irmão coincidir com o declínio do *segundo estilo manuelino*, para empregar a útil expressão de Paul Evin ⁵⁶.

João de Castilho reparte-se durante esse período pelos 3 mais importantes estaleiros do país no momento, os de Tomar, Belém e Alcobaça, deslocando-se permanentemente de um para outro, numa actividade frenética e esgotante. Se no 2º semestre de 1515 fizera o portal de Tomar, em 18 de Abril de 1516 já está nos Jerónimos, cuja responsabilidade assume em pleno a partir de Janeiro do ano seguinte, para em Setembro de 1518 estar novamente nas obras de Tomar e em 1519 ser nomeado "mestre das obras do mosteiro de Alcobaça" em acumulação com os restantes cargos. Em Junho era aí aguardado, mas já no fim de Agosto estava de volta a Belém ...

⁵⁶ P. A. Evin, *Etude sur le style manuelin* cit., p. 130 ss: coloca em 1517 o início do que propõe chamar de "Renascimento manuelino" (ibid., p. 8).

Das suas idas e vindas, com frequentes passagens pela corte a fim de receber instruções e informar do andamento dos trabalhos (encontrando sempre no Amo o interlocutor mais interessado), dão conta alguns documentos que iremos citando no decurso deste bosquejo. O estudo dessas intervenções simultâneas - cada uma das quais, só por si, faria a celebridade de um arquitecto - apenas pode ser convenientemente feito no contexto da história anterior do edifício, o que não cabe nos limites destas páginas, pelo que aqui limitar-nos-emos a assinalar o que mais de perto diz respeito ao tema que nos ocupa.

Se Alcobaça foi a menos original das suas intervenções, bem como a mais tardia e hoje a menos lembrada dos historiadores da arte, ela é, contudo, a mais extensa em variedade tipológica - de instalações religiosas a lagares e moinhos - e que maior capacidade de improviso lhe exigiu. O ter que trabalhar para uma comunidade monástica convivendo diariamente com ela, resolvendo os seus problemas no dia a dia, serviu-lhe com certeza de excelente escola para o que mais tarde viria a fazer em Tomar para D. João III. A sua ligação aos monges cistercienses foi tal, que aí deixou a criar o seu segundo filho bastardo, Diogo de Castilho, sem dúvida um dos 17 noviços "mestres em ignorância" que Frei Claude de Bronseval aí encontrou em 1533, e que qualifica de "jovens tolos, ignorantes, medrosos, e muito grosseiros".

Os epítetos deviam-se a divergências na interpretação da regra, e Frei Diogo viria a ser monge de Alcobaça onde professou, tendo sido enviado (decerto pelo Cardeal-Infante D. Afonso e com apoio régio, pois foi protegido pelo feitor português na Flandres, Manuel Cirne) a

completar os seus estudos na Universidade de Lovaina, onde em Agosto de 1538 publicou o interessante *Livro da Origem dos Turcos e de seus imperadores* ⁵⁷, destinado a atrair a atenção de Carlos V para um problema cultural e político da actualidade. É um factor a ter em conta na atracção do pai arquitecto às vias do Humanismo .

Para agradar ao Papa, o rei D. Manuel empenhou-se na reforma espiritual da casa-mãe cisterciense, para o que conseguiu colocar em Janeiro de 1519 como abade comendatário, por troca do bispado da Guarda com D. Jorge de Melo, o seu filho D. Afonso, então com 10 anos de idade. A campanha de obras confiada a Castilho estava obviamente relacionada com este facto, já que a degradação das instalações era grande e o pessimismo dos religiosos maior. O provedor, Vasco de Pina, adquirira experiência de administração em Azamor e Mazagão, e através da sua vasta correspondência podemos seguir o evoluir dos trabalhos ⁵⁸. Em Julho de 1519 Castilho iniciava a Sacristia nova e a Livraria, em Janeiro seguinte o andar alto do Claustro de D. Dinis (cuja empreitada fora dada a "Mestre Nicolau", mas sem dúvida realizada afinal por ele) enquanto a Enfermaria era feita por um Rui Garcia, provavelmente o mesmo trasmierano que trabalhara em Vila do Conde. Seguiram-se outras construções utilitárias, arranjos no mosteiro de Cós e obras no castelo e granjas do

⁵⁷ Cfr. F. Leite de Faria, *Estudos bibliográficos sobre Damião de Góis e a sua época*, Lisboa, 1977, nº 374.

⁵⁸ A. Dias Farinha, "Feitos de Vasco de Pina em Marrocos e a sua acção na Abadia de Alcobaça (documentos inéditos)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, I, Paris, 1969, pp. 125-160: Castilho aí é citado algumas vezes. Esse programa correspondia ao traçado no fim do século XV pelo abade de Piedra (A. Nobre de Gusmão, *A expansão da arquitectura borgonhesa e os mosteiros de Cister em Portugal*, Lisboa, 1956).

Couto, que se arrastaram por alguns anos : ainda em 1527-28 um documento que descobrimos, assinado por Castilho, dá-nos extensa e minuciosa lista do que se fizera, da cozinha ao refeitório ou ao claustro, durante esse período; e os pagamentos ao mestre das obras estendem-se pelo menos até o fim de 1528 ⁵⁹.

Das obras castilhianas que aí se conservam a mais conhecida é a porta da sacristia, em que é costume ver um bom exemplar do estilo manuelino - quando o que nela mais impressiona é exactamente o tratamento estilizado e simétrico, longe do realismo manuelino, dos dois troncos de árvores secas podadas que se amarram no alto com uma fivela (segundo um desenho sem dúvida imposto ao artista). Nas ombreiras, aliás, aparecem motivos proto-renascentistas de "montantes" e "pendurados" de boa factura, a lembrar os que colocou em torno à porta principal e janelão de Tomar. Num ângulo do claustro fez uma escada aberta- decerto a *escada grande de pedraria pera o apousentamento novo que se fez pera o bispo* (entenda-se, para o Infante D. Afonso, então bispo de Viseu e só em 1523 efectivado Cardeal) de que fala uma carta do Rei para Vasco de Pina datável de 1522 ⁶⁰ - em dois lanços rectos que giram em torno a um colunelo em que se apoia uma abóbada de aranha, numa solução que recorda a da sacristia de Belém. Demolida há poucos anos por um absurdo critério de restauro (mas visível em fotografias antigas), tanto a escada como o claustro respiram no dizer de Haupt - que

⁵⁹ Pagamento de 4 moios e 120 alqueires anuais de trigo a Castilho pelo S. João de 1522 a 1527 (ANTT, *Corpo cronológico*, Parte II, Maço 139, doc. 103); 49.908 reais pagos por Vasco de Pina em Dezembro de 1528 (ibid., Maço 153, doc. 21). [Doc. 7]

⁶⁰ F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit, I, p. 537.

ainda a viu de pé - "toda a frescura do alvor do primeiro Renascimento" ⁶¹.

Em 1520, enquanto Chanterene (se era ele, e não um Nicolau Pires que aí depois aparece) se ocupava em obras mais a seu gosto, como o elegante lavabo do refeitório, Castilho erguia em sua vez o piso alto do claustro : uma realização muito significativa de um sentir pessoal e do seu modo de encarar a missão do arquitecto. Uma vez mais é o modelo de Belém que está presente, mas interpretado de forma a não destoar do conjunto em que se insere, adaptando-se ao andar térreo de tal modo que mais parece prolongá-lo. Os contrafortes dionisinos são continuados por pilaretes cortados por 3 faixas para diminuir o contraste de alturas, e nos grandes vãos, a corresponder aos de baixo, arcos em asa de cesto assentam em capiteis de intenção protorrenascentista, que lembram os que Chanterene usara no portal principal dos Jerónimos. Os vãos são preenchidos com tripla arcada de volta perfeita em que os colunelos, com penetração no parapeito, possuem anéis ao meio do fuste para aligeirá-los e capiteis num manuelino muito estilizado, ligando os 2 pisos um largo chanfro corrido. Assim não só se estabelece a continuidade com a obra existente como esta é ao mesmo tempo regularizada pela arcaria contínua, que parece ampliar e dar mais majestade ao claustro, como um trifório de catedral.

Castilho aí realizou obra quase arqueológica de recuperação do espírito do Gótico clássico, numa intervenção de grande sobriedade, sentido do lugar e respeito pelo preexistente que não exclui a

⁶¹ A. Haupt, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, 1986, p. 151 (um bom desenho da escada na p. 154).

elegância. Atente-se na decoração do espaço aberto entre os arcos com pequenos caireis vasados a sugerir as rosáceas trilobadas caracteristicamente góticas que aparecem no piso inferior : pormenor discreto, mas não menos revelador do gosto que norteou esta intervenção.

Em Tomar, pelo contrário, encontramos-lo a braços com a obra mais tonitruante do país, e um grande problema a resolver. Se é onde ele mais se aproxima dos valores decorativos manuelinos - porém sem chegar a identificar-se plenamente com eles nem a absorver os seus rebuscados princípios compositivos -, é onde revela também com a clareza de um manifesto a sua consciência do plurilinguismo artístico, ao juxtapor no mesmo portal três vocabulários ornamentais, o gótico, o "moderno" e o renascentista, procurando na abóbada do coro uma solução de compromisso, que irá explorar na nova Sala do Capítulo.

O portal - cuja composição com imagem central rodeada de festões pode ser aproximada do de Azurara, "an interesting example of the change to the early renaissance" segundo Watson (p. 108) -, executado em colaboração com o escultor António Flamengo que o acompanhará aos Jerónimos, revela a fina sensibilidade de um gosto flamejante disciplinado já pelo espírito do Renascimento : atente-se na leveza com que os dois pináculos assentam a meio do arco e a estatuária distribui-se no espaço. No interior, o talento de Castilho enquanto engenheiro surge no rasgamento de dois panos do muro da rotunda templária (uma obra de que ele se orgulhava) para ligá-la ao coro e sacristia. A abóbada desta nave estende-se sobre as paredes deixadas por Diogo de Arruda como um docel preso por

mísulas delicadamente esculpidas com motivos herbáceos e historiados, de sabor medievo, cujo contraste com as enormes formas manuelinas não pode ser maior. Tratou-se, em resumo, de uma intervenção fragmentária e sem nada de extraordinário, em comparação com o sensacional conjunto em que se vinha inserir, com mero papel de ligação entre duas volumosas presenças, o cilindro da Charola e o bloco do delirante coro arrudiano.

A mesma interpretação muito pessoal das ideias que Arruda definira encontra-se na Casa do Capítulo, vasto edifício em frente ao portal da igreja - a que devia unir-se de forma que nos escapa -, que só mais tarde iniciou, tendo até hoje permanecido inacabado. Uma carta que estava em 1612 num maço de ordens de pagamento ao tesoureiro de D. Manuel, na Torre do Tombo, permite datá-la com precisão de 1521 a 1523. Dizia ela : *mandamos a vos Fernão d'alvares noso escrivão da camara e tezourejro das nosas moradias, que João de Castilho pedrejro mestre das nosas obras se concertase de novo com o amo do principe meu filho por noso mandado sobre o fazimento da obra do capitulo do convento de Tomar que o dito João de Castilho tem d'empreitada e se obrigou de a fazer deste janeiro que vem de (15)21 a dous anos; e foy o contrato e preço em 5 contos e 200 mil rs.*

⁶². Essa data, mais tardia do que tem sido pensado, permite explicar o carácter já evoluído e a autoria castilhana (e, por conseguinte, a do capítulo de Belém, de análoga planimetria) desta construção que até agora não despertou o interesse dos estudiosos, embora encerre

⁶² Gaspar Alvares de Lousada, "Memórias para Nobiliários" (BNL, Col. Pombalina, nº 269), fl. 57 (inédito).

muitos dos problemas "ainda hoje insolúveis do período do Renascimento Português" ⁶³.

Nesse processo de interpenetração de experiências o caso do Mosteiro de Santa Maria de Belém ocupa um lugar à parte, como excepcional era a sua importância de panteão régio no quadro do panorama construtivo do reinado de D. Manuel : não só foi o que maior empenhamento exigiu de Castilho a partir de 1517 - a ponto de quase levar a esquecer a parte essencial que nele cabe a Boytac - como é também o que tem sido objecto de mais intenso estudo, embora muitas questões fundamentais persistam sem resposta. Não é este o lugar para ensaiá-las; nem, provavelmente, será possível alcançar resultados positivos enquanto não forem esclarecidos aspectos das inovações estruturais ⁶⁴ e das novas técnicas de desenho e metodologia de trabalho aí introduzidas por Castilho, de que dá testemunho a "loja" ou casa-do-risco que identificámos em 1986 na parede Norte da igreja ⁶⁵, cuja complexa análise exige uma soma de meios que ultrapassa em muito os nossos recursos. Limitar-nos-emos, pois, a sublinhar como a longa empreitada castilhiana de 1517 a 1528 (embora talvez desde cerca de 1525 as obras estivessem practicamente paradas) mostram-no já a enveredar decididamente pela via protorrenascentista.

⁶³ Garcês Teixeira, "A Casa do Capítulo incompleta do Convento de Cristo", *Lusitânia*, III, 1925, e nos *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, I, Tomar, 1927, pp. 69-84. (Recorde-se que foi este trabalho, único até hoje dedicado ao edifício, que permitiu a Reynaldo dos Santos a correcta identificação da janela de Arruda.)

⁶⁴ Veja-se a abordagem de M. C. Mendes Atanázio, *Arquitectura do Manuelino. Novos problemas de espaço e técnica*, Moçâmedes, 1969.

⁶⁵ Cfr. J. Sarmiento Matos, "Descobrir os Jerónimos", *Expresso-Revista*, 28/6/1986.

Recusar ao Mosteiro dos Jerónimos a qualidade de manuelino arrisca-se a parecer heresia, e seria, sem dúvida, um exagero : ele é-o pela fundação, pelo conceito espacial, e por todo o seu arcaboço boytaquiano. Mas não podemos deixar de retirar as devidas consequências da presença ali de uma componente estilística contraditória, que já Reynaldo dos Santos reconheceu sem querer ver, minimizando-a como uma corrente "plateresca" adventícia. Compreende-se que a classificação dos Jerónimos como um grande monumento do Proto-Renascimento, sugerida há meio século por Paul Evin, tenha suscitado perplexidade e fortes resistências, e que só em anos recentes pudesse ser seguida ⁶⁶.

Ninguém põe em dúvida que esse carácter aí apareça na escultura com Chanterene e com alguns lavrantes mais evoluídos no ornato arquitectónico - em que, por atraente que seja a tese de Battelli, é impossível encontrar o menor eco da passagem de Andrea Sansovino (que se assistiu ao início da construção, estava nos antípodas do seu gosto). Mas há que admitir que o mesmo se passa em alguns aspectos da estrutura : é inegável que um pensamento do Renascimento aí se infiltra e ganha corpo. O melhor paralelo não estará tanto em obras espanholas, onde a irrupção das formas italianas é abrupta e radical, como nas primeiras construções italianizantes da França e em particular da Normandia : concretamente o castelo de Gaillon, onde a partir de 1508 estruturas de aparência gótica eram compostas pela aglutinação de elementos renascentistas.

⁶⁶ R. Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, 1987; e P. Dias, *A Arquitectura Manuelina*, Porto, 1988.

O exemplo desse estaleiro e dos que se lhe seguiram no Vale do Loire - reflectindo, afinal, o prestígio da coroa francesa - cedo atingiu Portugal e teve o seu reflexo em Belém. Não só o ciclo iconográfico da glorificação de D. Manuel, para cujo suporte Castilho levantou em redor do claustro um cenográfico varandim ritmado por nichos com figuras alegóricas, deriva em linha directa, como em outro lugar já apontámos ⁶⁷, de um motivo franco-italiano que surge no castelo de Amboise, como outros pontos de contacto podem igualmente ser encontrados. É o caso da original representação da Caridade naquele ciclo de Belém - uma imagem de dama que sustenta na mão direita um coração e ergue com a esquerda uma estrela -, que tem o seu exacto paralelo (e não lhe conhecemos outro) num painel em entársia do cadeiral da antiga capela de Gaillon, hoje na Basílica de Saint-Denis em Paris. A semelhança e a raridade dessas duas representações são tão grandes, que somente após termos conhecido o exemplar francês (esculpido em 1502-06 por Guillaume Senault e Colin Biart), que traz a legenda *Charité* , conseguimos identificar a imagem lisboeta.

No ambiente internacional do estaleiro de Belém convergiam, pois, múltiplas influências artísticas, em que o papel da corrente gótica setentrional já tocada pelo Renascimento (visível na quantidade de nomes de proveniência franco-flamenga) não foi menor que a do plateresco espanhol veiculado pelos artistas biscainhos.

⁶⁷ id., *ibid.*, p. 17.

Se a vinda de Castilho para Portugal pode ter tido o significado de uma discordância com o rumo de ousadias decorativistas em detrimento da estática que tomava a arquitectura do país vizinho (de que a derrocada em 1511 do zimbório de Sevilha vir-lhe-ia a dar razão) e a procura de uma alternativa ao gosto hispano-flamengo aí dominante, temos de reconhecer que até ao momento ele nada conseguira de realmente notável nesse sentido. As suas realizações pautam-se por um gosto médio, ou são mesmo inferiores ao que alguns architectos tardogóticos poderiam ter feito. É no estaleiro de Belém que, respirando a plenos pulmões esse ar cosmopolita e aderindo às várias correntes que aí se cruzavam, Castilho soube tornar-se o intérprete das novas tendências da corte no momento exacto da rejeição das extravagâncias do manuelino e conquistar uma posição de grande originalidade no quadro da política artística da época. A evolução da sua arte reflecte, pois, a própria dinâmica das aspirações e movimentos de gosto da sociedade portuguesa nesse momento de mudança acelerada.

Um dos pontos onde é mais nítida essa evolução crucial - que pode ser datada do começo dos anos 20 - é o claustro do mosteiro. Ainda não se encontra convenientemente resolvido o problema da destriça entre o que pertence a Boytac e o que cabe a Castilho nessa fábrica magnífica, entre o projecto inicialmente começado por um e as transformações (e a razão de ser delas) introduzidas pelo outro. Seria illusório tentar fazê-lo aqui : mas não podemos deixar de apontar a semelhança de concepção entre os alçados do claustro e um prospecto "ao romano" como, por exemplo, o da Sé de Lamego, com

linhas predominantes horizontais e seus *entabolamentos* recobertos por uma fina decoração simétrica.

Às formas redondas e verticais deixadas por Boytac sobrepôs Castilho um traçado rectilíneo em que a própria decoração adapta-se de forma racionalizada aos eixos verticais e horizontais. O traço marcante do claustro tal como hoje o vemos estará menos na sobreposição dos estilos decorativos, como quis Reynaldo dos Santos, do na tensão entre o verticalismo gótico de Boytac e a dominante horizontal das varandas e platibandas introduzidas por Castilho. É, mesmo, lícito perguntar se os pináculos torsos a furar a céu, acrescentados pelos restauros do século passado, não seriam recusados por Castilho, preferindo, como em Vila do Conde, algo mais estático, como a platibanda executada por Torralva.

O espaço boytaquiano (decerto prolongado pelas equipas de canteiros manuelinos, como os filhos de Mateus Fernandes, que aí ainda ficaram a trabalhar durante os anos seguintes) deu lugar após 1517 a uma outra ideia de claustro já protorenascentista, desejada por Castilho e só parcialmente entendida e executada por alguns de seus ajudantes. Sobretudo por Rodrigo de Pontesilhas no portal da Sala do Capítulo - que já Vergílio Correia tentou lançar como o verdadeiro introdutor do Renascimento em Portugal, em vez do mais conhecido Chanterene - e a equipa de biscainhos a quem podem ser atribuídos os labores em *candeliere* ou candelabros que preenchem as faces planas dos pilares.

Esses painéis rectangulares, assim como as tabelas horizontais com as respectivas moldurações ("entabolamentos"), criam uma trama linear ortogonal que organiza visualmente a distribuição de volumes

nas arcadas do claustro disciplinando os membros desse enorme corpo, que reveste como um tecido volátil . O contraste é gritante com a decoração "anamórfica" ⁶⁸ aplicada às massas de Boytac, que mascara a estrutura em efeitos hiperrealistas em vez de a sublinhar. Basta compararmos o piso térreo com o andar alto, que Castilho não teve tempo de cobrir com suas vestes "ao romano", para nos apercebermos de que o choque de concepções que Reynaldo dos Santos reconheceu entre o interior e exterior existe também entre os dois andares, e estende-se afinal a todo o edifício.

A intensidade que as obras tomam nos últimos anos do reinado de D. Manuel, que queria vê-las terminadas antes de morrer, levou-o a dar a Castilho autorização para construir uma casa anexa a fim de poder acompanhar de perto os trabalhos, concedendo-lhe para isso o rendimento de campos de cultivo no reguengo de Algés e um lote nos terrenos que havia doado para a cerca do mosteiro. Castilho foi, assim, um precursor da urbanização da zona de Belém frente à praia do Restelo, até então um despovoado onde apenas existia o eremitério do Infante D. Henrique, mas que D. Manuel, com rara antevisão, previra que estaria um dia ligado à cidade ⁶⁹.

A essa casa referem-se os documentos publicados por Jordão de Freitas, respeitantes ao conflito que, por causa dela, opôs Castilho à comunidade jerónima ⁷⁰. Como era de prever, o arquitecto excedeu-

⁶⁸ Uso a expressão proposta por F. Chueca Goitia, *Arquitectura del Siglo XVI*, 1968.

⁶⁹ Conta um cortesão anónimo c.1575: "Mandando el-rei fazer o Mosteiro de Nossa Senhora de Belém, disseram-lhe que era muito longe da cidade e ele disse: - Calai-vos, que ainda há-de chegar a Lisboa!" (J. H. Saraiva, ed., *Ditos portugueses dignos de memória*, Lisboa, s/d.).

⁷⁰ J. de Freitas, "O Mosteiro dos Jerónimos e as edificações construídas em sua frente, nos séculos XVI e XVII", sep. de *Ethnos*, I, Lisboa, 1935; e id., "João de

se : *por lhe parecer que nyso lhe fazia serviço as fezera mayores do que devera , pelo que tomou pera ello mayns chaão do que lhe era lymytado , sem cuidar de regularizar a situação por a cupaçam desas obras em que sempre era ocupado e nas outras em que o dito Senhor o emcarreguara .* Passou-se isto ainda em vida de D. Manuel, antes de fins de 1521 portanto, quando Castilho se desdobrava em múltiplas tarefas e estaria já a estudar a conclusão da cobertura da igreja jeronimita, com a espectacular abóbada do cruzeiro cujo contrato assinava em Setembro de 1522. Ao acertar com o mosteiro o preço pelo aluguer do terreno das casas, que D. Manuel prometera não havia de ser *cayse nada*, exigiram-lhe uma quantia que ele considerou exagerada e ofensiva da sua dignidade de artista, o que mostra bem as difíceis relações existente entre ambos.

Por carta de 10 de Fevereiro de 1523 D.João III coagia, em termos duros, o prior e a comunidade a cederem a Castilho, *porque sabemos seu merecimento e o que merece , e tendo em atenção que aos mestres semelhantes e que taes obras fazem costumam as taes casas lhes dar grandes temças ... pera que vivam descamsados, e nam tomar lhe o seu, como nos parece que quereys fazer .* Perante esta reprimenda, o cabido monástico, reunido com Castilho, acordou em Novembro desse ano reduzir o foro a um simples valor simbólico - dos 4.000 reais inicialmente pedidos para 100 reais e um frango - e a emprazar-lhe esse pedaço de terreno por 3 vidas, considerando *como o dito Joam de Castylho tem feyta muyta despeza nas ditas suas casas e guastado muyto dinheyro com ellas , bem como pera que acabe de*

Castilho, arquitecto do Mosteiro dos Jerónimos", sep. da *Revista de Arqueologia* , II, Lisboa, 1936.

fazer sua obra que tem começada porque nobrecymento he della se acabar na maneyra em que vam começadas . O prédio (que não lhe pertencia a título pessoal, mas enquanto mestre das obras do mosteiro) compunha-se de casas de moradia e quintal, englobando talvez também a vizinha residência destinada a Pero de Escalante (um dos canteiros da empreitada do claustro) mas já em 1524 ocupada por António Real, o abastado capitão de Cochim rival de Afonso de Albuquerque : só raramente Castilho aí pousaria, e por pouco tempo gozou de sua posse.

Passada em 1541 para o novo mestre, Diogo de Torralva, que aí acolheria o príncipe D. João com o seu séquito, e no final do século a Jerónimo de Ruão, ela acabou por ser nada menos que o palácio dos Duques de Aveiro reduzidos a cinzas pela sanha de Pombal ⁷¹. Apenas escapou um pequeno lanço, que só se demoliu aquando da Exposição de 1940; para redimir o facto, seria dado o nome de João de Castilho a uma rua das traseiras.

O obelisco do Chão Salgado, à Rua de Belém, marca hoje o sítio onde estava o portal da casa de Castilho, de que uma planta feita após a execução dos Távoras fornece os pormenores. Tratava-se de um bloco quase quadrado com pátio rectangular ao centro, com cavaliças e cozinha no pavimento térreo e escadaria exterior para o andar nobre, tendo na parte de trás um espaçoso jardim com tanque e poço. Ocupava todo o primeiro quarteirão da Rua de Belém, então fronteira à praia, confirmando as excessivas dimensões que lhe deu

⁷¹ J. Dias Sanches, *Belém e arredores através dos tempos* , Lisboa, 1940, pp. 101-9 (à p.108 a reconstituição do palácio após a sua reforma pelo Conde de Santa Cruz em 1614).

Castilho e o "enobrecimento" que trazia a esse sítio ermo. As reformas seiscentistas não mais terão feito que altear os cantos com torres à maneira filipina, sem alterar a planimetria.

Convence-nos disto o documento oficial de medição, decerto motivado pelo pleito com os Jerónimos, que fomos encontrar apenso ao processo movido contra o Conde de Santa Cruz um século depois quando pretendeu ampliá-la, e que merece ser aqui transcrito.

*Medida dos chãos das cazas e pomar que tomou
J^o de Castilho mestre desta obra de Betlem : ⁷²*

Medimos com Fernam Muniz e sendo prezente Joham de Castilho o chão em que tem feitas as casas em que mora o dito Joham de Castilho com o que toma pera quintaes e casas de tras das que tem feitas e achamos o segujnte :

- *achamos da banda do mar ao longuo da rua dez braças;*
- *achamos da parte do mar pera çima pera o norte da banda do moesteiro em comprido dezoyto braças;*
- *achamos da banda de çima da parte do norte em larguo por que he em çima esconço catorze braças, e fica o forno de cal grande de fora;*
- *da banda donde tem Escalante começadas as casas sam em comprido outras dezoyto braças; e estas braças todas sam cravejras.*

Feitas per elle dito Joham de Castilho.

⁷² ANTT, "Própios Nacionais", N^o 16, Santa Maria de Belém, 112, doc. 599 (inédito).

Pensamos ser valiosa esta folha solta não só porque nos dá as medições exactas de um monumento desaparecido, tomadas talvez em Novembro de 1523 pelo próprio arquitecto com a sua "craveira" (o instrumento de medição que servia de bitola), mas também porque nos assegura pelo formato e dimensões do lote que de facto se tratava do futuro palácio dos Mascarenhas, duques de Aveiro. Como mostra a planta, e as medidas confirmam, a casa formava aproximadamente um bloco quadrado de 10 braças ou 100 palmos ⁷³, de face, que se prolongava por muros num quintal com 8 braças, formando na sua totalidade um duplo quadrado de 22 metros de frente por 40 de fundo, a diferença devendo-se ao declive (*esconço*) do terreno nas traseiras, onde havia um forno de cal do mosteiro. Para se ter uma ideia do que isto significava bastará dizer que a Casa dos Bicos do opulento Brás Afonso de Albuquerque, meia dúzia de anos posterior a esta, não tinha mais que 20 metros de fachada por uns 12 no interior, estando longe de ser regular. É essa regularidade, junto com a clareza de linhas e proporções e a racional distribuição dos espaços em torno a um pátio central, como nos palácios italianos, que torna notável a casa erigida por João de Castilho em Belém - talvez a primeira casa de espírito renascentista do país. Este facto, e toda a celeuma que o episódio provocou, mostram bem a crescente importância social que o arquitecto vinha assumindo, à medida que cerravam-se as abóbadas da igreja e as

⁷³ *...medida que faz dez palmos, que é uma braça de craveira* (Damião de Góis, *Crónica de D. Manuel*, I, cap. 98, p. 77 v).

novas paredes do claustro subiam. Já em 1518 ele havia sido tomado como escudeiro e passava a ser cavaleiro da casa real, e no mês seguinte adquiria casas na Corredoura em Tomar onde edificaria a sua residência familiar permanente.

Dá provas do sentido humanístico com que encarava essa consagração profissional, e ao mesmo tempo humana, o medalhão com o seu retrato de perfil que esculpiu no fuste do pilar Norte do cruzeiro de Belém, cercado por uma moldura de pérolas e voltado para o altar, num lugar onde só aos reis e príncipes era permitida a permanência : acto cheio de legítimo orgulho digno de um senhor da Renascença, que assume seu pleno sentido de proclamação da *fama* do artista ao constatar-mos a muito provável inspiração na medalha cunhada em 1506 por Caradosso com o busto de Bramante, comemorativa da fundação de S. Pedro de Roma ⁷⁴. O simples facto de fazer-se representar de perfil (o que seria impensável para um homem como Boytac, a quem o retrato tem sido atribuído) denota a consciência cultural de quem se colocava, enquanto criador, quase ao mesmo nível e como que em diálogo com os doadores régios retratados à porta da igreja.

O domínio das técnicas do desenho, adquirido por novas vias de informação artística (a que o convívio com Nicolau Chanterene não deve ter sido estranho) que por enquanto nos escapam, daria uma acrescida confiança nessa singularidade. Vêmo-lo por essa época a fornecer projectos para diferentes obras, como a *mostra* que fez para a janela no coro da igreja de S. Julião de Setúbal, em 1521 pagando-

⁷⁴ R. Moreira, cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, 1983, nº 402 (p. 329).

se aos pedreiros que tinham ido a Belém tratar com ele do assunto; ou, quase certamente, os túmulos reais de Santa Cruz de Coimbra iniciados em 1518 pelo seu irmão Diogo, que por essa razão abandona as obras de Belém para iniciar uma duradoura carreira coimbrã.

Absorvido pelo trabalho, Castilho não deve ter dado pelas consequências provocadas pela mudança de reinado. Não houve, é certo, de imediato uma alteração da política architectónica. Mas, pouco a pouco, as novas directrizes começaram a delinear-se : o estaleiro de Belém foi-se estiolando até quase cessar, o Convento de Cristo sofreu hesitações que conduziram à sua paralização (de que dá testemunho a inacabada Casa do Capítulo, contratada no ano da morte de D. Manuel), e só as anódinas obras de Alcobaça prosseguiram sem sobressalto, com a concessão da empreitada do novo mosteiro de Cós (Dezembro de 1527). Desse momento de indefinição deve datar o último sinal de vida que nos chega da obra dos Jerónimos. A seguir a uma ordem de pagamento de 100 mil reais pelo que deveria fazer nos conventos de Tomar e Alcobaça, com data de 11 de Outubro de 1521 (e que julgamos perdida), Lousada refere outra *para o mesmo João de Castilho sobre o fazimento da crasta 2ª da enfermaria com suas oficinas do mosteiro de Belem que tomou de empreitada, 5 contos e 140 mil rs.* ⁷⁵. Tratava-se, pois, de iniciar a construção do segundo claustro previsto nos planos de Boytac com destino a Enfermaria e oficinas (actual Casa Pia), que só no final desse século seria realizado por Jerónimo de Ruão. Embora o mesmo autor acrescente adiante que ele ainda

⁷⁵ Gaspar Alvares de Lousada, BNL, Cod. 1102, fl. 57 (inédito).

"era mestre das obras pelos anos de 33 como consta de mandados do maço 9º", era sem dúvida apenas a manutenção de um posto honorífico e do respectivo vencimento. Numa procuração passada pelo mestre de um barco em Belém, em Março de 1524, *dentro no aposentamento das casas de Castilho mestre das obras del Rey* ⁷⁶, o dono da casa está ausente; e ao receber no ano seguinte uma tença de 6 moios de trigo anuais, esta recompensa pelos seus serviços aí prestados tem quase um sentido de encerramento.

Abre-se, então, um espaço vazio de três anos (1525 a 27) na documentação referente a João de Castilho, apenas pontuado pelos insignificantes pagamentos em Alcobaça. Tem-se querido vê-lo ocupado nesses anos em obras de iniciativa senhorial, como o paço ducal de D. Jaime em Vila Viçosa ⁷⁷ ou a igreja da Atalaia (1526) ⁷⁸ no que poderiam ser experiências do sistema construtivo baseado na utilização modular da arcada sobre colunas.

Mas mais depressa preenche-se esse hiato - que corresponde a uma efectiva paragem no aparelho de decisão das obras régias após a euforia construtiva manuelina - com o documento de quitação que lhe foi passado a 30 de Janeiro de 1541 em que enumera as obras que até então fizera para D. Manuel e D. João III ⁷⁹. Essa longa lista, cujo objectivo era anular um crédito na soma enorme de 25.509 mil reais de que não havia prestado contas, compreende 10 campanhas

⁷⁶ ANTT, *Corpo cronológico*, Parte II, Maço 144, doc. 63.

⁷⁷ A. Ayres de Carvalho, ob. cit., p. 12. Cfr. J. Teixeira, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, 1983, p. 25.

⁷⁸ A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de História da Arte da Renascença* cit., pp. 116-8. Em sentido contrário, atribuindo-a antes a Diogo de Castilho como parece mais natural, ver P. Dias, *A Arquitectura Manuelina* cit., p. 166.

⁷⁹ ANTT, *Chancelaria de D. João III*, Livro 34, fl. 2 v (F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, pp. 191-2, que por lapso publica-o como sendo de 1533).

de obras, umas já terminadas, outras interrompidas por o rei tê-las mandado cessar. Iniciando com as obras de Belém e terminando com as Tomar, Alcobaça e Batalha, incluíam a conclusão do Paço da Ribeira (varandas, sala grande com sua escada, a capela e os aposentos da Rainha), em que mais uma vez substituiu Diogo de Arruda; a abertura de alicerces para a capela do Armazém da Índia anexo ao Paço da Ribeira; pequenas obras no palácio real de Santos, como a varanda, portais, janelas, e o jardim com o bocal do poço; a capela-mor da igreja de S. Francisco da Cidade, que sabemos ter sido construída por seu companheiro Pero de Trilho; uma enfermaria para os doentes de peste, provavelmente em pavilhão isolado no Hospital de Todos-os-Santos; e os *gigantes de pedra que fez na Ribeira pera varar as naaos da Imdia*, isto é, o "Cais de Pedra" a poente da Alfândega no Terreiro do Paço, bem visível na panorâmica de Leiden. Essas obras, bem como o desenho e acompanhamento de outras - entre as quais contou-se, possivelmente, a vizinha igreja da Misericórdia, cujas semelhanças com certos trechos dos Jerónimos foram já assinaladas ⁸⁰ -, eram suficientes para ocupar Castilho durante esses anos de menor criatividade.

Intelectualmente terão correspondido a uma pausa, prenúncio da mutação que o irá abalar nos anos seguintes. Virar de página no percurso do arquitecto, exprimem uma profunda convulsão mental tanto sua como do seu tempo, que corresponde a uma dupla crise no

⁸⁰ J. Segurado, *Da igreja manuelina da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, 1977, pp. 38-9, pensa numa improvável colaboração de Castilho com Boytac: o mais natural é tratar-se de um bom arquitecto, ainda anónimo, na órbita da obra castilhiana de Belém.

seu trabalho criador, cujas características e alcance julgamos não terem ainda sido devidamente avaliadas.

Aos 4 de Junho de 1528 ele era nomeado *mestre das obras do mosteiro da Batalha* pela morte de Mateus Fernandes II, decerto com a incumbência de concluir as "Capelas Imperfeitas" em que estava empenhado o velho mestre Boytac, também falecido nesse ano, a 6 de Dezembro ⁸¹. Castilho parece ter levado muito a sério a sua nova missão, estudando a forma de completar o abobadamento da rotunda e de estabelecer a sua ligação à igreja, conforme havia sido determinado no testamento de D. Manuel. Como em Alcobaça, vêmo-lo recorrer ao mesmo método de escrupuloso estudo e reprodução das antigas técnicas de construção, neste caso lançando curiosos arcobotantes de concepção medieval mas com um desenho muito simplificado já renascentista, a fim de reforçar a ábside (que aliás recordam os em idêntica posição em Alcobaça), e cobrindo o espaço intermédio com uma abóbada no seu típico estilo desenvolvido em Belém. Mas ao tratar de preencher o enorme vão do panteão duartino o arquitecto vacila, e acaba por recuar. Do seu projecto de cobertura - que não pode ter deixado de conceber e estudar - realizaria apenas um varandim posto entre dois pilares, cuja orgulhosa decoração protorrenascentista mais contrasta com o vazio que a rodeia : pequeno fragmento isolado, testemunhando a impotência de um projecto que teria de ser grandioso.

⁸¹ F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, pp. 190-1 e III, p.257. Sobre a desaparecida ermida de Santa Maria-a-Velha, jazigo dos arquitectos do Mosteiro, ver A. Moreira Padrão, *O Monumento da Batalha - Guia do Visitante*, Batalha, 1904, e G. de Aguiar Cabral, "A propósito de umas pedras tumulares da vila da Batalha", *Armas e Trofeus*, V, 1981, p. 111-5.

Em circunstâncias que jamais conheceremos, mas com um sentimento que é fácil imaginar, este Brunelleschi frustrado teve de renunciar à veleidade de abobadar sem suportes aquele vão de mais de 40 metros - daí retirando, sem dúvida, a lição da ineficácia do sistema gótico para realizar semelhantes proezas, embora sem possuir ainda a bagagem capaz de lhe oferecer uma alternativa. Acabaria - facto nunca visto - por renunciar oficialmente ao cargo em 1532, após um esforço que deixou marcas no estaleiro batalhino, influenciando os mestres locais como mostram a conclusão tardia dessas obras - datadas de 1533 na varanda e 1534 numa pedra daí proveniente (hoje no Museu lapidar do Mosteiro) - e o hibridismo manuelino-renascentista da igreja matriz da vila, de 1532. A "imperfeição" dessas Capelas Imperfeitas é, assim, o grande falhanço de Castilho.

A esse abalo interior somou-se outra crise não menos profunda, esta de ordem externa : a constatação do fracasso da arquitectura militar manuelina em Marrocos, que tantos sacrifícios em homens e dinheiro haviam custado. É por essa mesma época que, pressionado pela situação das praças norte-africanas ameaçadas pelo poderio crescente do rei de Fez - que dispunha já de um técnico italiano e de armamento moderno, como a temível bombarda *Maimona* ⁸² -, D. João III finalmente toma uma atitude com vista à nova política que urgia : decide enviar peritos a fim de inspeccionar as condições de defesa das fortificações, traçar os planos da sua indispensável reforma e avaliar os custos dessa modernização. Conhece-se parte da

⁸² Mohamed El-Mahnaoui, *Les armes à feu au Maroc Saadien (1510-1659)*, tese de Doutoramento em História Moderna (mimeogr.), Univ. de Fez, 1986.

correspondência que trocou sobre o assunto com um dos mais experientes conselheiros, o velho Duque D. Jaime, conquistador de Azamor ⁸³. Após prolongadas conversas com o capitão Duarte Coelho, a quem o Rei parece ter confiado a condução do processo, ele pronuncia-se pela entrega das praças do Estreito aos cavaleiros da Ordem do Hospital expulsos de Rodes (depois instalados em Malta), apenas conservando-se Azamor e Safim, e sugere a ida de Diogo de Arruda. Não sabemos que outros conselheiros terá ouvido D. João III : o facto é que no mês seguinte Duarte Coelho estava de partida para uma longa viagem de inspecção às fortificações marroquinas, mas acompanhado de João de Castilho.

Este Duarte Coelho (fal. 1553) a quem Castilho ia subordinado, é uma das mais interessantes figuras da história da expansão portuguesa, pois parece hoje seguro tratar-se do mesmo (e não de um homónimo, como alguns pensaram) ilustre militar e navegador que viria ser o grande povoador do Nordeste do Brasil. ⁸⁴ De origens obscuras (só nobilitado em 1521), talvez filho do navegador Gonçalo Coelho, fez carreira fulgurante na Índia de 1509 a 1527; e deve ser a ele que se refere a notícia, dada como certa por Tristão Vieira de Castro a respeito de João de Castilho, de que *veo ter a Galiza, donde passou às guerras de Nápoles, e peregrinou muitos annos fora da*

⁸³ Carta e parecer do Duque de Bragança sobre os lugares de Africa: Vila Viçosa, 12 de Fevereiro de 1529 (*As Gavetas da Torre do Tombo*, IX, Lisboa, 1971, pp. 536-540; e Frei Luís de Sousa, *Anais de D. João III*, II, pp. 85-86)

⁸⁴ M. Maranhão, *Duarte Coelho e a colonização de Pernambuco*, Recife, 1935; Cruz Cerqueira, *Estudo sobre Duarte Coelho*, 1941 (que não vimos); J. A. Gonçalves de Melo, *Cartas de Duarte Coelho a El-Rei*, Recife, 1967; e Francis A. Dutra, *Duarte Coelho Pereira, first lord-proprietor of Pernambuco: the beginning of a dynasty*, sep. de *The Americas*, Academy of American Franciscan History, XXIX, 1973, pp. 415-441.

*patria, aonde aprendeo a arte da fortificação e Arquitetura , a confusão entre os dois surgindo da empresa em comum. É que, se nada permite dar crédito a semelhante asserção no que diz respeito a Castilho, já do seu companheiro de viagem sabemos pelo próprio D. João III que era *pesoa que amdou muyto tempo em Italia e em outras partes, omde vio fortalezas e comcertos dellas e assy muros dallgumas cidades e villas, em tall orâenamça qual conveem pera toda seguridade e outras cousas semelhantes de grande comcerto e segurança e tem experiencia e conhecimento destas cousas e da maneira em que se podem milhor segurar e fazeer* ⁸⁵.*

Combatente na guerra de Nápoles na sua juventude, e porventura regressado a Itália após ter vindo da Índia, conheceu de perto os últimos desenvolvimentos da tecnologia militar italiana, que utilizou no Oriente, e em 1529 era o homem providencial para D. João III. Talvez fosse ele a introduzir na corte portuguesa a noção das novas fortalezas "roqueiras" (do italiano *rocca* , o tipo moderno de fortificação abaluartada) e a mostrar a sua superioridade sobre os castelos manuelinos. O simples facto de, contra a opinião do Duque de Bragança que insistia no nome de Arruda, o rei ter dado a sua preferência à geração mais jovem representada por Duarte Coelho e João de Castilho, mostra para que lado começava a inclinar-se a encomenda régia.

A 18 de Março o Rei escrevia cartas aos capitães das praças norte-africanas (de que apenas se conhece a enviada ao capitão de

⁸⁵ F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, p. 215-6 (que ainda distingue o engenheiro do capitão donatário, cuja identidade só seria demonstrada por Gonçalves de Melo).

Arzila, que S. Viterbo publicou) recomendando os dois e explicando os motivos da sua visita. Tratava-se de *veer os muros e as fortalezas e todas as cousas sobre ditas e me trazer recado do modo em que cada huma delas estaa, e da maneira em que lhe parece que milhor tudo se podera fazer e segurar e com que despesa* , juntamente com João de Castilho, *mestre de minhas obras* , pelo que ordena que tudo lhes seja mostrado e despachado conforme pedirem, e dada boa acolhida *em quanto elle hy estiver e asy Joam de Castilho e aos que comsigo levarem* . Se Duarte Coelho era o chefe da missão, a quem competia dar o parecer de técnico militar, cabia a Castilho a execução de projectos e o respectivo orçamento : tarefa da mais alta responsabilidade, que apesar da recomendação régia para usarem de toda a pressa, estendeu-se por mais de 4 meses. .

Tendo partido em finais de Março decerto para os lugares do Estreito (Ceuta, Tânger e Alcácer-Ceguer), devem ter seguido para Arzila e demorado aproximadamente um mês em cada uma das cidades, visitando os seus arredores e fazendo o reconhecimento de toda a costa. Encontramo-los no Verão em Azamor, de onde a 10 de Setembro o governador descrevia um plano mirabolante para a conquista de Fez a partir da ocupação da arruinada "Kasbah" dos Udaya (*huuma grande çerqua antiga despovoada e bem cerquada de muro*) na actual cidade de Rabat, esclarecendo que *Joham de Castilho levou o debuxo dela* . Este trouxe, aliás, um escravo mouro, que em 1530 o mesmo governador pretendia resgatar em sinal de amizade para com o rei de Fez. Em Julho estavam em Safim, onde combinavam com o capitão de Santa Cruz do Cabo Gué (Agadir) seguirem juntos para esta última praça, a mais meridional que

Portugal possuía em Marrocos. Mas a 15 de Setembro este queixava-se ao Rei que, depois de o reterem em Safim, eles tinham-no deixado em Tafetna, nos primeiros dias de Agosto, e regressado ao Reino nas fustas de Massa, *sem me darem parte de sua tornada*, estranhando tão mau procedimento.⁸⁶ A razão pela qual os dois não se deram sequer ao trabalho de descer até Agadir, *pois eram mandados a iso*, é fácil de perceber: acharam que já tinham visto o bastante para formar um juízo global e que não deviam perder mais tempo.

Nada sabemos dos desenhos feitos por Castilho, que devem ter sido em número elevado a fim de poder dar ao Rei uma ideia concreta não só da situação das praças portuguesas como dos lugares mouros e dos acidentes geográficos, como Duarte de Armas havia feito uns 15 anos antes em seus "debuxos" e "pinturas" já desactualizados. Mas possuímos a prova de que a conclusão foi pessimista, reforçando a hipótese, já por muitos levantada, de abandonar a maior parte dessas fortificações e de concentrar as defesas num só ou em alguns pontos onde se fizessem fortalezas roqueiras à italiana, o que viria a ser a política oficialmente seguida daí a poucos anos. Ao enviar-se, quando do cerco de Safim em 1534, um memorial aos conselheiros régios pedindo-lhes a opinião sobre se essa e as outras cidades deveriam ser evacuadas ou feitas *em fortalezas roqueiras*, o Infante D. Fernando lembrava com ironia ao seu indeciso irmão que a questão já estaria resolvida e com muito

⁸⁶ P. de Cenival, ed., *Sources Inédites pour l'Histoire du Maroc*, série "Portugal", Tomo II, vol. 2, Paris, 1946, pp. 478 e 486. As "fustas de Meça" eram a pequena frota de 8 embarcações que fazia o tráfego entre a feitoria de Massa, no extremo sul de Marrocos, e Portugal (ibid., pp. 442 e 578). Sobre o escravo mouro de Castilho ver p. 533.

menos despesa *se, ao tempo que V. A. nysto asentou, averaa quatr' annos, o mandara loguo fazer* . O que mostra que desde 1530 pelo menos - isto é, na sequência da viagem de Coelho e Castilho - D. João III havia-se decidido a modernizar o sistema defensivo conforme ao seu parecer, não o fazendo devido à sua costumeira falta de determinação. Na mesma consulta sobre Azamor e Safim, *se sera melhor ficarem roqueiras, se como estão* , o Rei dizia que essas obras podiam custar até 100 mil cruzados : uma avaliação sem dúvida feita por Castilho quando lá esteve.

Parece, pois, que essa viagem teve profundos efeitos na história política, abrindo o caminho que viria a culminar em 1541 no abandono das praças africanas e na construção da inexpugnável vila abaluartada de Mazagão. Mas teve, também, outro tipo, de consequências não menos decisivas para a história da arquitectura. Ao longo desses 4 ou 5 meses, houve ampla oportunidade para os dois companheiros trocarem ideias e conhecimentos de que beneficiariam em seguida, influenciando-se mutuamente.

Após uma embaixada em França e o comando da armada da costa da Mina, Duarte Coelho seria recompensado pelos seus serviços com a capitania de Pernambuco no Brasil (1534), onde é conhecida a sua notável acção de povoador, tendo introduzido a produção açucareira e fundado uma autêntica dinastia de colonizadores. Mas tem-se visto menos o seu fôlego, quase neoclássico, de fundador de cidades e urbanista : ele aí cria o que baptizou de *Nova Lusitânia* - uma designação que apenas seria apreciada por um círculo restrito de humanistas - fundando a vila de *Cosmos* (Igaraçu) e outra para capital a que deu o nome ainda inexplicado de *Olinda* . Se o étimo

grego daquela é evidente, mesmo que referido a S. Cosme, esta pode bem conter uma alusão à cidade grega de Olinto, na ilha de Eubeia, de onde partiram os primeiros colonos que fundaram a Magna Grécia. Que esse explorador do Oriente fosse também um leitor de Vitruvius e dos textos antigos, como depois D. João de Castro, seria menos extraordinário do que o desejo e a convicção necessários para transpor essas leituras para a prática...

Considerada sob esta luz, a viagem de João de Castilho a Marrocos revela-se duplamente crucial : o convívio com o italianismo de Duarte Coelho abria-lhe um mundo de ideias e sugestões a que até então não tivera acesso directo, com a revelação da Itália como fonte e modelo das artes; enquanto, por outro lado, a constatação viva do fiasco da arquitectura manuelina, a juntar-se ao seu próprio fracasso na Batalha, não podia deixar de estender-se do campo mais restrito da engenharia e da arte militar tradicionais a todo o sistema de formas e de concepções sobre que elas assentavam. Torna-se óbvio que Castilho, tão reverente para com Diogo de Arruda ao suceder-lhe em Tomar, não podia manter a mesma atitude : desenha-se aí a brusca tomada de consciência de um passado próximo tornado obsoleto no espaço de uma geração, e um desejo de mudança radical tanto nas técnicas construtivas como no gosto ornamental a elas associado.

Mas essa ruptura não significou um corte com a sua própria história, uma apostasia artística, e sim crescimento e depuração, como uma personalidade que amadurece pelo reconhecimento das suas limitações e potencialidades e a experiência dos erros alheios, numa crise compensada pela reflexão e o estudo do novo. Já Vergílio

Correia notou que não era suficiente o contacto com os mais evoluídos escultores franceses e flamengos no estaleiro de Belém para explicar a sua mudança de rumo estético, e que Chanterene "não foi portanto quem ensinou o renascimento a Castilho e aos seus homens"; embora sugerisse, de modo igualmente simplista, o papel do espanhol Rodrigo de Pontezilhas, aparelhador do portal da Sala do Capítulo ⁸⁷. Com mais razão poderíamos evocar o nome de D. Miguel da Silva e de seu arquitecto mestre Francisco de Cremona, por essa altura a erguer o claustro da Sé de Viseu, que Castilho pode ter visto. Mas a verdade é que tanto estes conhecimentos como a leitura do tratado de Sagredo (1526), a que deve ter tido acesso, são factores insuficientes para explicar a sua rejeição do gótico e a adopção de estruturas "ao romano". A simultânea busca da formulação de um tipo de igreja baseada no uso da coluna (como a da Atalaia, de 1528) e o incremento do mecenato privado mostram que o clima do país mudara, política e culturalmente. E Castilho, com o seu bom-senso de montanhês, uma vez mais adapta-se à nova situação, procurando fazer um balanço das mudanças ocorridas na cultura arquitectónica para daí retirar o sedimento essencial.

Uma "conversão", com inesperada alteração da personalidade, ou apenas evolução sequente e lógica ? Pensamos que a questão ficará melhor esclarecida se procurarmos apreender em que consistiu esse ponto de clivagem, com o aparecimento do emprego sistemático da coluna como elemento modular, a construção do espaço segundo métodos mais racionais e a composição dos volumes de acordo com

⁸⁷ V. Correia, in *Obras* , III, p. 74.

princípios de simetria e proporcionalidade numérica. É, afinal, a substituição de uma visão gráfica para outra centrada no espaço, a passagem do plano ao tridimensional e a nova visão do objecto arquitectónico que ela implica. É essa etapa basilar da consciência do Renascimento que Castilho transpõe por esses anos, quaisquer que tenham sido os factores externos que a isso o conduziram.

Para penetrarmos melhor nesse processo evolutivo, haverá que recordar que o edifício gótico vive da acumulação de pormenores tratados individualmente, como se fossem pequenas "coisas" com valor próprio, caracterizadas por essa mesma singularidade. O todo é o resultado da mera soma das suas dimensões, que no Manuelino é a busca de, pela isotropia da luz e multidireccionalidade das linhas visuais, criar um "espaço atmosférico" também ele natural, que leve à ilusão de infinito. O olhar passa bruscamente do pormenor mínimo ao efeito de imensidão do conjunto, sem pausa nem possibilidade de conexão : microcosmo e macrocosmo coexistem, como se o particularismo nominalista e o universalismo escolástico se fundissem numa visão enciclopédica do mundo.

Reduzir a proporções e simetria não já um alçado ou uma planta mas o inteiro organismo espacial, significava mudar a concepção do mundo erguendo-se da superfície aparente das coisas até ao conhecimento das leis subjacentes ao universo, cuja contemplação, como Marsílio Ficino diz na sua *Theologia Platonica* , constitui a mais

excelente actividade do homem por ser aquela que eleva a imortal alma humana até à perfeição divina ⁸⁸.

Essa transformação fundamental - que inscreve-se nos contornos de uma autêntica revolução cultural - operada um século antes por Brunelleschi, dava a primazia à geometrização do espaço e a um sistema de valores novos : a modulação em vez da acumulação, a repetição proporcional em lugar da variedade, a relação entre massa e espaço e o tratamento plástico dos membros construtivos em vez da quantidade de ornato. É, essencialmente, a passagem de uma arquitectura "de superfícies" para uma arquitectura inteiramente fundada na articulação e na força visual dos membros entendidos como elementos da criação do espaço. De uma construção por pontos e por planos à construção racionalizada do espaço como extensão contínua.

Essa *revolução brunelleschiana* , nascida, segundo Heydenreich, da síntese dos conhecimentos teóricos com uma sensibilidade plástica, manifestou-se na "disposição planimétrica clara e bem ordenada, na harmoniosa proporção entre os alçados dos vários corpos do edifício, no modelado simples mas perfeito dos pormenores de cada elemento arquitectónico" ⁸⁹. São esses os traços que caracterizam, com toda a força de sua novidade, o estilo desenvolvido por Castilho durante a segunda década do século XVI, quando o Humanismo ganha raízes no panorama da cultura portuguesa.

⁸⁸ Cfr. P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1965; A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1978; e id., *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1982.

⁸⁹ L. H. Heydenreich, *Écllosion de la Renaissance. Italie, 1400-1460*, Paris, 1972 (cite pela trad. italiana, *Il Primo Rinascimento, Arte Italiana 1400-1460*, Milão, 1979, p. 32).

Os fermentos espirituais inovadores que animavam essa época tiveram sobre o seu fino temperamento de artista , dentro da lógica coerência dum desenvolvimento estilístico, um efeito a bem dizer imediato : não se tratou, pois, de "conversão", mas de maturidade. Se o uso de motivos decorativos clássicos já o predispunha a abrir-se aos estímulos de Itália, seriam o seu domínio das técnicas construtivas e o gosto pelos efeitos de estrutura a levá-lo a reconhecer a "necessidade" do novo estilo.

A genialidade de Castilho residiu na maneira como, a partir de 1530, ele entendeu o alcance intelectual dessa linguagem baseada em regras cristalinas, em que a verdade da ossatura estrutural assume valor estético em si mesma. Quase neoplatónico pela sua praxis, torna-se claro à sua mente que a intersecção de blocos geométricos como os prismas espaciais que estão na base do seu peculiar estilo (antes que o cubo e a esfera) abrem caminho, na sua simplicidade e harmonia, a um espaço de puras ideias.

Será uma arquitectura amadurecida, a sua, a que não é difícil encontrar implícito um significado moral de regresso à pureza dos tempos primitivos - não ainda os da Antiguidade clássica, mas os das origens cristãs dos Padres da Igreja. É prenhe dessas novas ideias e das formas que as exprimem que Castilho irá regressar definitivamente à obra de Tomar.

I. CONSTRUINDO O MUNDO : O CONVENTO DE TOMAR

Dentro da sua política de reestruturação da igreja nacional de acordo com os interesses do Estado, iniciada com a reforma dos agustinianos de Santa Cruz de Coimbra em 1527, D. João III voltou-se de seguida para o outro mais rico e tradicionalmente português dentre todos os institutos religiosos : a Ordem Militar de Cristo ⁹⁰. A 14 de Junho de 1529 nomeava reformador da ordem o provincial jerónimo Frei António de Lisboa - cuja influência não cessaria de crescer, a ponto de tornar-se o braço direito do monarca para assuntos espirituais -, o qual na semana seguinte fazia a sua entrada no convento de Tomar ⁹¹.

Mal acolhido pelo D. Prior e freires conventuais, Frei António fez uso dos plenos poderes que havia recebido do núncio papal e do Rei (a quem desde 1523 pertencia o governo perpétuo da Ordem) ordenando a sua destituição, a retirada para pequeno benefícios do

⁹⁰ Para a compreensão deste movimento reformador das ordens religiosas, essencial ao reinado de D. João III, a melhor síntese é a de J. S. Silva Dias, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, 2 vols., Coimbra, 1960. Ver também J. García Oro, "El elemento español en las reformas portuguesas pretridentinas", *Compostellanum*, XV, 1970, pp. 559-95, que mostra a influência do modelo espanhol trazido por D. Catarina (cfr. do mesmo, *Cisneros y las reformas eclesiásticas de los Reyes Católicos*, Madrid, 1970). O sentido centralizador da intervenção régia nessas duas ordens é bem visível na hostilidade com que as narram os respectivos cronistas Fr. Nicolau de Santa Maria (*Crónica da Ordem dos Cônegos Regrantes de Sr. Agostinho*, Lisboa, 1658) e Fr. Bernardo da Costa (*História da Militar Ordem de N. S. J. Cristo*, Coimbra, 1771 e ms. BNL, Pomb. 501).

⁹¹ Cândido dos Santos, *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVIII*, Lisboa, 1980, pp. 233 ss.

mestrado aos que não quisessem acatar a reforma, e até a prisão em cadeia pública para os mais recalcitrantes. A clausura passava a ser obrigatória, e a nova regra e estatutos elaborados por Frei António - só decretados após aprovação papal um quarto de século mais tarde, em 1554, durante o qual a ordem viveu em regime de instalação sob o poder discricionário do reformador - instituíam uma vida comunitária baseada, além do triplo voto de pobreza, obediência e castidade, na humildade (que incluía 12 graus), no silêncio e na temperança ⁹². O seu principal fim era a *arte espiritual* das boas obras cujos *instrumentos* são os mandamentos divinos e a imitação de Cristo, e as *oficinas* onde essa arte se executa as *crastas e encerramentos dos mosteiros* . Ao longo dos 36 capítulos da sua regra, Frei António dava uma fisionomia totalmente diferente à Ordem de Cristo, que "transformou de clerical em monacal" (Cândido dos Santos) pondo a *quietação do espírito* como principal condição da vida em comunidade.

Mais que de simples reforma tratou-se, na realidade, de uma verdadeira refundação, passando a nova ordem - que da anterior

⁹² Os estatutos manuelinos haviam sido impressos duas vezes na sequência do capítulo de 1503: *A Regra & diffinções da ordem do mestrado de nosso senhor jhu xpo*, s/l.n.d. (mas Lisboa, 1503?). Cfr. A. J. Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926, nº 552 e 1103. Os joaninos só o seriam em data tardia, já que parece duvidosa a existência de um exemplar das "Constituições de Tomar" de 1544 (cfr. Inocêncio F. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, II, s.v.): Frei Damião das Neves, *Compêndio da regra e definições dos cavaleiros da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo*, Lisboa, 1607 (para os comendadores e cavaleiros) e Frei Isidoro de Barreira, *Regra do glorioso Padre S. Bento Abade, Confessor e Patriarca de todas as Religiões. Dada aos Freires da Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, e traduzida do Latim em português na forma que primeiro foi aprovada e confirmada pelos Sumos Pontífices, quando a mesma Ordem se reformou*, Lisboa, 1623 (para os freires), com edição conjunta em 1628. A comparação das regras é muito instrutiva das diferenças entre os dois reinados e das respectivas realizações arquitectónicas.

quase só mantinha o nome e a distinção, tornada mais funda, entre monges e cavaleiros - da obediência da de Calatrava a ser uma livre adaptação da de S. Bento, em que era privilegiado o estudo sobre a acção. Essa troca de uma regra de cavalaria espanhola do século XIII pela regra monástica mais europeia do século VI não constituiu uma escolha fortuita, antes revela o cerne da intenção de Frei António e sua época : a reprimatização dos costumes, pela passagem da "barbárie" dos tempos medievais a uma regra de vida mais conforme aos princípios da razão e mais próxima da simplicidade dos tempos antigos - significando, pois, um retorno à pureza da Igreja primitiva, desiderato dos novos tempos e grande antídoto contra os atractivos da Reforma protestante. Não era outra a mensagem, de forte cunho erasmiano, que deixaria Francisco de Melo em seu discurso ao sínodo diocesano de Évora em 1534, ao criticar a opulência e vícios dos eclesiásticos e opor a doença da Igreja actual à sua saúde antiga ⁹³.

Após "purgar" a Ordem com a saída dos freires antigos, Frei António deu começo à nova fundação recebendo simbolicamente 12 noviços, a que lançou o hábito em Fevereiro de 1532 : tuniqueira de sarja, túnica, escapulário e cogula brancos, em tudo igual ao hábito dos cistercienses salvo a cruz no manto cerimonial. Tanto quanto os freires anteriores cultivavam a música e o canto e descuravam os estudos (a ponto de chegar a não haver um único licenciado ou "letrado" no convento), agora era ponto basilar a sua preparação

⁹³ *Todas as couzas polla maior parte ... que em toda sua perfeysão comesão, tanto são menos perfeytas quanto mais se apartão de sua origem e nascimento ; e vê-se quam estranhos e apartados da vida, costumes e pureza de nosos antecessores (estamos) nesta Idade ... pela grande deferemça que da primitiva Igreja a esta em que agora vivemos ;* Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIII/2-26, fls. 24-25 v (inédito).

literária e doutrinal, tendo criado aulas de Latim, Artes e Teologia, que ainda funcionavam no século XVIII no antigo paço da Rainha, e pensado mesmo em aí estabelecer uma Universidade ⁹⁴. Basta atentar nos títulos dos livros adquiridos entre 1533 e 1537 por Frei António para formar a biblioteca da congregação - que continuava a ocupar as instalações da antiga - para aquilatarmos da clara orientação dos estudos no sentido do humanismo : ao lado de manuais de estudo e obras de devoção em diversos exemplares (como 20 *artes* latinas de Nebrija e 14 de Clenardo, 13 gramáticas gregas de Crisoloras, o *Opus Elegantiarum* de Lourenço Valla, 8 Boécios, 6 *Meditationes de Vita Christi* atribuídas a S. Boaventura, 18 vidas de S. Paulo, Bíblias, breviários, etc.), indicando a tendência filológica do ensino associada a uma espiritualidade muito marcada pela "Devotio moderna", aparecem autores clássicos com função pedagógica, como Ovídio (13), Virgílio (12), Cícero (9), o satirista Pérsio (8), Terêncio (1), e até livros tão conotados como a *Margarita Philosophica* de Gregório Reisch ou o *De Conscribendis epistolis* de Erasmo ⁹⁵. Comprados em Lisboa em lotes sucessivos e compostos pelo encadernador do convento, juntavam-se aos livros de missa que ia escrevendo uma equipa de calígrafos espanhóis, por vezes recorrendo a artistas de fora, como iluminadores de Lisboa (Diogo e Duarte Fernandes, Jorge Vieira) e os famosos António de Holanda, a

⁹⁴ Segundo carta de Frei Eusébio, reformador de Tarouca, a D. João III pedindo a fundação do estudo, de Tomar, Agosto de 1554 (ANTT, *Corpo cronológico*, Parte I, Maço 93, doc. 82). Cfr. J. Brito e Silva, "O Colégio de Tomar, 1556" in *Miscelânea de Estudos em honra de D. Carolina Michaelis*, Coimbra, 1930.

⁹⁵ ANTT, Convento de Tomar, Livro Nº 23, fls. 174-196, passim; e Cândido dos Santos, ob. cit., pp. 122-5.

quem eram enviados em 1533 a Évora livros de coro para iluminar, e António Fernandes, que neles ainda trabalhava em 1551.

É a política da "mão estendida" ao Humanismo da época de D. João III - cuja contradição entre a ânsia de abertura às novas correntes da cultura europeia e a falta de critérios em avaliar suas diversas tendências foi magistralmente analisada pelo Prof. Silva Dias - que encontramos aí patenteada. Mas se um ciassicismo difuso prevaleceu sobre a noção dos cambiantes de doutrina e de escola, nem por isso a consciência de um corte com o passado imediato foi menos nítida, tanto no campo cultural como no artístico. Os 16 exemplares do *De Copia verborum et rerum* de Erasmo adquiridos em Janeiro de 1537 por Fr. António, com a sua crítica de toda espécie de abundância excessiva de ornatos retóricos no discurso e no pensamento (que lhe valeria a condenação pelo Santo Ofício, após as mais de 60 edições que conheceu em vida do autor) não deixariam de, juntamente com o aprendizado da eloquência latina a que se destinava, incutir nos monges tomarenses a repugnância pela decoração manuelina que tinham debaixo dos olhos.

A ideologia arquitectónica reformista procedente desta linha ideológica (a que não seria alheia a espiritualidade cisterciense) levou naturalmente Frei António a desejar desde o primeiro momento um edifício material novo para conter, exprimir e reforçar o edifício espiritual que assim construía. Di-lo com notável perspicácia, como que adivinhando-lhe o pensamento, o seu biógrafo do século XVIII o cronista jerónimo Frei Jacinto de São Miguel : *Communicou logo a ElRey que o edificio espiritual devia ser acompanhado com o temporal, porque nam era Religião sem*

Convento; que este se achava quazi arruinado, e sem dormitorios, claustros, Noviciado, officinas necessarias p^a subsistencia de Comunidade por descuido dos antigos Freyres. Erão entam Joam de Castilho e Diogo de Castilho seo Irmão entre os Architectos os de mayor nome, e mandando ElRey fazer varios dezenhos da obra, a planta que mais agradou a ElRey e a Fr. Antonio foi a de Joam de Castilho. ⁹⁶. Descontadas as explicações racionais que procura construir mas não convencem - o convento manuelino acabava de receber obras custosíssimas e grandiosas ainda mal terminadas, e a nóvel comunidade sentir-se-ia à larga nas instalações já existentes : as verdadeiras razões eram, pois, outras, de ordem politico-ideológica e estética... -, não seria diferente o percurso da ideia do reformador.

É curioso que um outro biógrafo, muito mais próximo dos acontecimentos e sobrinho do próprio Frei António, o Padre Fr. Pedro Moniz, dê uma versão diferente e bem menos plausível segundo a qual teria cabido ao Rei a iniciativa através de uma espécie de concurso público de arquitectura : *vendo que hia crescendo o numero dos Religiosos, falou o devoto Rey com o nosso reformador e diselhe que queria fazer mosteiro e Convento capaz p^a muitos religiosos; e assi mandou logo buscar architectos por onde os ouvesse, p^a que se fosse a traça encomendando, e dando cuidado disso ao nosso Rm^o Padre e vindo muitos fizeram muitas traças e rescunhos, e vistas com vagar e consideração ho que o nosso Rm^o Padre reformador queria, a*

⁹⁶ Frei Jacinto de São Miguel, "Vida do Venerável Padre Fr. António de Lisboa tirada do Cartorio de Thomar": BNL, Cod. 8842, fl. 232. Fr. Jacinto esteve em Tomar em 1726 a documentar-se no cartório do convento, coligindo nesse manuscrito muitas cartas de D. João III entretanto perdidas, de que adiante nos serviremos.

que mais lhe contentou foj a de João de Castilho e assi o N. Rm² Padre a levou ao Catholico Rey. O qual lhe mandou que corresse com a obra visto lhe parecer bem a traça que a ElRey tambem parecia e que lhe fosse dando conta . ⁹⁷ Só em anos posteriores D. João III começou a interessar-se pessoalmente pela Architectura, como atrás se viu, e semelhante junta de architectos apenas se documenta, como caso excepcional, para a construção da fortaleza de Mazagão em 1541 sob iniciativa do Infante D. Luís. O mais lógico é que, considerando forçosa a renovação dos edificios conventuais, Frei António tenha-o posto como condição para a reforma e discutido os pormenores com o provedor das obras régias, o amo Bartolomeu de Paiva.

O nome de João de Castilho, acabado de chegar de sua jornada por Marrocos rodeado de prestígio, impunha-se tanto mais quanto ele residia em Tomar : além de que era o "mestre das obras do Mosteiro de Alcobaça" sob cuja jurisdição foi empreendida a reforma, que necessitou da prévia autorização do Cardeal-Infante D. Afonso na qualidade de seu abade comendatário e a quem cabia a visitação da Ordem de Cristo. Regressando à vila e à família, Castilho deparou com um estaleiro cheio de perspectivas muito interessantes, que dar-lhe-iam a oportunidade para repensar as concepções que aí mesmo haviam-no guiado até poucos anos atrás, e para concretizar as novas ideias que trazia em plena fermentação.

Segundo um documento de que Frei Jacinto de São Miguel ainda deve ter visto o original no cartório do Convento, o architecto

⁹⁷ Frei Pedro Moniz, "Relação de quando se começou esta ordem de Xpo em Religiozos Regulares com regra do nosso Padre S. Bento", 1630: ANTT, Convento de Tomar, Livro N^o 47, fl. 7 (original com anotações autógrafas; outra cópia no Livro N^o 34).

receberia a incumbência da obra logo no início do ano seguinte, dava ainda a reforma os seus primeiros passos : *A 6 de Março do anno de 1530 passou ElRey carta em Evora p^a o referido Joam de Castilho começar a obra do Convento, e já neste tempo assistia Fr. Antonio em Thomar ajuntando os materiaes necessarios, o que tudo consta da mesma Carta* ⁹⁸. Não nos foi possível encontrar esta carta régia, que podemos considerar o verdadeiro documento fundacional daquilo que passaria daí por diante a ser oficialmente designado como as obras novas do Convento. Mas a desfazer qualquer dúvida quanto à sua existência ele anota noutro lugar, entre os apontamentos colhidos no arquivo conventual: *Por carta de D. João 3^o a 6 de Março de 1530 consta que João de Castilho fez a obra do Mosteiro; e nella manda ElRey a Fr. Antonio que lhe dê 150 U (= mil reais) adiantados sempre. Foi feita por Jorge Roiz* ⁹⁹. E, com efeito, em Julho desse ano começavam as remessas de dinheiro para as obras ¹⁰⁰ O reformador estava já, de facto, ocupado em erguer os meios materiais necessários à execução da reforma, desenvolvendo uma intensa actividade em várias frentes no sentido de garantir as bases financeiras e jurídicas que assegurassem o futuro da congregação. Vemo-lo proceder à reorganização dos extensos bens pertencentes ao convento e à Ordem (a "Mesa Mestral") muitos dos quais

⁹⁸ Frei J. de S. Miguel, *idem*, *ibidem*. (Nele deve basear-se Cândido dos Santos, *ob. cit.*, p. 232, embora sem citar a fonte).

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, fl. 182 v.

¹⁰⁰ ANTT, Convento de Cristo, Livro N^o 120: *Titulo do dinheiro que Frey Franc^o Machado recebedor dos dinheiros dos tres quartos dá pera as obras deste convento de Tomar* (fls. 209-400). A 13 de Julho de 1530 Fr. António recebe 174.600 reais *pera o gasto das obras da Reformaçam do convento*, a que se segue uma média de 40 mil reais cada mês; mas a 30 de Abril de 1531 são 140 mil *pera pagar achegas das ditas obras novas*, e a 10 de Janeiro de 1532 outros *para fazer os pagamentos das obras novas que se ora começam no dito convento*.

andavam alienados ou tinham os seus direitos usurpados : logo em Fevereiro de 1530 era encarregado de efectuar o seu inventário, medição e demarcação o juiz Doutor Pedro Alvares Seco, que viria a ser um dos mais competentes servidores e estudiosos da Ordem de Cristo ¹⁰¹. Ao mesmo tempo, diante da degradação do valor dos foros das propriedades agrícolas arrendadas, obtém do Rei, em Agosto de 1530, com grande sentido prático, as comendas da Cardiga, nas terras férteis junto ao Tejo, e do Prado, com abundante energia hidráulica, que acabariam por tornar-se a principal fonte de rendimentos do Convento; enquanto, por outro lado, legalizava a sua acção reformadora por bula papal de Junho de 1531, que lhe concedia amplos poderes quase episcopais, constituindo o território de Tomar um "isento" ou *nullius* independente de qualquer diocese.

Um dos poucos livros de despesas desta época que chegaram até nós ¹⁰² mostra-o a adquirir enorme número de terras ou a obtê-las por troca com outras, por forma a rentabilizar as propriedades do Convento, especializando-as na produção de pão e azeite e a alargar os terrenos onde iria implantar a cerca da clausura, a Mata dos Sete Montes. Um desses imóveis, comprado a 17 de Setembro de 1533, era precisamente a casa que João de Castilho possuía desde 1515 no arrabalde de S. Martinho, com o seu quintal com oliveiras, árvores de fruto e laranjal, o telheiro ou oficina, e 3 casas térreas *que servem*

¹⁰¹ Sobre este interessante personagem veja-se M. S. Castelo Branco, "Pedro Alvares Seco", *Miscelânea Histórica de Portugal*, nº 2, Lisboa, 1982, pp. 31-52.

¹⁰² ANTT, Convento de Tomar, Livro Nº 5: *Livro das eranças do Convento da Villa de Tomar que foram compradas per o padre frey Amionjo de Lix^a governador do dito convento por Autoridade apostolica e especial mandado delRei noso Senhor* (in-fólio pergamináceo com escrituras de compras e escambos de propriedades, 1530 a 1541).

de apousemtamento de escravos, palheiro e estrebarias, tudo pela quantia de 463 mil reais. O architecto ter-se-ia já mudado para as novas casas que construíra no terreno da Corredoura, frente ao Nabão, que chegaram até ao século passado (em que foram estupidamente demolidas para dar lugar a uma agência do Banco de Portugal...). Vizinho duma irmã de D. Miguel da Silva, ele tinha outras casas na Várzea Pequena, que sua viúva depois venderia. ¹⁰³

Entretanto, Castilho ocupava esses 3 anos - de escassa ou nula actividade na Batalha e em Alcobaça - a estudar e arrancar com o projecto, em frutuozas discussões com Frei António, que o levaram a impregnar-se do espírito reformista e a adquirir a bagagem humanística de que daria provas. Multiplicam-se nesses anos sinais de reconhecimento e favor régio : em Fevereiro de 1531 recebia a tença de 1 moio de trigo por ano, a que se juntaram mais 7 em Julho do ano seguinte ¹⁰⁴. Aí nasceram-lhe, já tarde, os filhos legítimos : António (c.1530), bacharel em Leis em 1554 e doutor em 1565 pela universidade de Coimbra, onde foi poeta clássico muito estimado por amigos como António Ferreira, Diogo Bernardes e André Falcão de Resende, que esperavam dele que compusesse a epopeia do povo lusíada ¹⁰⁵; D. Maria de Castilho, que veio a casar com o fidalgo D.

¹⁰³ D. Joana da Silva, condessa de Linhares, vivia no palácio entre a Rua de S. João e a Corredoura (*Anais da União A.M.O.C.*, IV, p. 205). Da venda das casas da Várzea Pequena apenas ficou a capilha do documento com o título: *Cazas da Varge pequena - Escripura de 2 de Dezembro de 1553 pella qual Maria Fernandez de Quintanilha veuva de João de Castilho vendeu ao Convento hum assento de cazas terreas com seu chão por 35000 reais* (ANTT, Convento de Tomar, Maço 6; no M. 1, nº 24, nota da casa de S. Martinho).

¹⁰⁴ F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, pp. 192-3.

[Doc.

13]

¹⁰⁵ Sobre o valor cultural de António de Castilho ver J. de Castilho, ob. cit. pp. 29-60, e J. Veríssimo Serrão, "A Crónica de D. João III de António de Castilho", *Arquivos do Centro Cultural Português*, II, Paris, 1970, pp. 319-326.

Miguel Pereira, da casa dos condes da Feira; Pedro de Castilho, que viria a ser comendador da Ordem de Cristo; e os mais novos Luís e Jorge, que seguiram a carreira das armas.

A consagração social e a iniciação do arquitecto no espírito e nos requisitos litúrgicos da nova congregação culminariam com a sua investidura como cavaleiro da Ordem de Cristo; o que aconteceu, segundo o cronista jerónimo, logo em 1530 como estímulo ao início das obras do convento. Encontrámos, porém, o registo do pagamento da taxa dos "três quartos", que os novos cavaleiros deviam pagar ao receber o hábito, que sugere ter havido confusão de datas. Com efeito, lê-se no *Livro do recebimento do dinheiro dos tres quartos*¹⁰⁶, após a lista dos comendadores, no título referente aos cavaleiros (entre nomes como João de Barros e Fernão Oriz de Vilhegas), que a 2 de Setembro de 1533 Frei António pagava a taxa referente ao cavaleiro Pero Botelho, e *No dito dia recebeo o dito Recebedor do dito padre por Frey Joam de castilho omze mjll e duzentos e cimquenta reais, que sam os tres quartos de `x`v (15 mil) reais que com o habito de temça tem*. Essa distinção exigia, aliás, um período prévio de estágio para preparação espiritual que não se coaduna com aquela data precoce.

É revelador da amizade e íntimo convívio com o reformador que tenha sido este a incumbir-se dessa formalidade burocrática, estando o arquitecto presente em Tomar; tal como o facto de este vir a pagar, em Julho de 1537, após a morte do provedor das obras e seu presumível protector Bartolomeu de Paiva, a dívida que este deixara

¹⁰⁶ ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 123, fl. 63 (na margem: *João de castilho*).

de uma comenda nas Ilhas (fl. 32v). Do diálogo entre essas 3 figuras nasceria, afinal, o grande projecto do novo edifício.

Esse projecto não brotou de um jacto do cérebro de Castilho, antes foi se consolidando através de soluções parciais e tacteios num complexo processo de gestação (cujas fases e condições históricas só agora começamos a entrever) através das quais é a própria visão do Renascimento que ganha forma. Se num primeiro momento parece ter sido limitado às áreas funcionais que faltavam no convento anterior (claustro grande para procissões, dormitório e instalações de clausura em torno ao "claustro pequeno", que era o de Santa Bárbara), retomando as grandes linhas do plano arrudiano em associação com o modelo de Belém, surge em 1532 uma nova planta ou *enlengimento novo* , que agiganta-se e culmina no ano seguinte no colossal projecto, de que Castilho assume plena responsabilidade ao assinar em Évora, a 30 de Junho de 1533, o contrato sob a forma de empreitada. As obras devem ter sido iniciadas desde 1530, entre a igreja e a sala do capítulo, com as terraplenagens e a construção dum forte muro de sustentação do claustro com 17 palmos (3, 75 ms.) de largo, em cuja espessura se abriram as escadas de ligação e nichos para retábulos, como nos Jerónimos. Deviam estar muito avançadas quando da *mudança da crasta* autorizada pelo Rei a 11 de Maio de 1532, pela qual o Claustro Grande foi alterado no sentido de reduzir a monumentalidade dos acessos (os portais duplos são estreitados, entaipando-se um dos arcos, e recuados para o fundo de vãos, a fim de torná-los mais humildes...) e a abóbada de berço mudada de *perpianhos* (arcos torais) para *paineis* ou caixotões, com ogivas nos cantos. O "claustro pequeno", com seus *escarçantes* ou arcos

abatidos assentes em *responsões* ou represas. tal como ainda se vê, já estaria então quase concluído : o que permite datá-lo de 1531-32, tal como as caixas das escadas do Claustro Grande (a única parte deste que foi poupada) e o começo da cozinha e refeitório, que não teriam de início, decerto, as dimensões actuais. Estava, também, já pronto um *portal para o jardim* que igualmente mudou de sítio, mostrando bem as mudanças e hesitações que todo o projecto sofreu entre 1530 e 1532 até à fixação do programa definitivo. [Doc. 11]

A intenção do Rei é-nos revelada pela carta que enviou ao seu embaixador em Roma pedindo bênção papal ao Convento e dispensa do defeito da bastardia de Frei António : *...e lhe day conta de como está reformado, e como nosso Senhor he nelle servido, e das obras que nelle mando fazer pera parecer caza de Religião e não estarem os freires como nos tempos passados, posto que ElRey meu Senhor e Padre que Santa Gloria aja em muitas couzas o reformasse e o metesse em toda a boa ordem, e no dito convento fizesse muitas e boas obras* ¹⁰⁷. Ressalvando a memória paterna, tratava-se de fazer "casa de religião" - o que quer dizer que a anterior não o parecia... - mais adequada às necessidades litúrgicas e espirituais da nova comunidade reformada; o que nos reconduz às críticas formuladas por Frei Jacinto de São Miguel (sem dúvida veiculando a opinião da época, e do próprio Frei António) com respeito ao modo de vida dos freires antigos, "mal procedidos", "pertinazes", de costumes relaxados e desobedientes da regra de Calatrava a que eram obrigados. Nada

¹⁰⁷ Carta de D. João III a D. Martinho de Portugal, 20 de Maio de 1523: in *Corpo Diplomático Português*, II, p. 366.

nos permite partilhar de juízo tão negativo, e sem dúvida alguma injusto : mas era essa a base de justificação da reforma e do consequente imperativo moral de reconstruir todo o edifício que animava D. João III.

As opções finais a que então se procedia incidiam sobre a extensão e localização das *obras novas* . Dentre as alternativas possíveis, optou-se, por razões de simetria ou de afirmação ideológica, pela mais custosa, mas que significativamente era a que melhor ocultava a construção anterior e correspondia-lhe em monumentalidade : uma ampliação para oeste encostada ao coro manuelino, incorporando-o na sua volumetria e dando-lhe sentido totalmente diverso. À natureza bombástica e extrovertida da intervenção manuelina, impregnada de recursos oratórios da teologia do fim da Idade Média e feita para ser vista de fora e de baixo (pois o arrabalde de S. Martinho encontrava-se a uma cota inferior uns 5 metros à actual), excitando as emoções como um sermão medieval, sucedia um programa contido e fechado sobre si, pouco loquaz e muito funcional, mais destinado ao intelecto que aos sentidos.

Às reflexões pessoais de João de Castilho e seus colóquios com Frei António seguir-se-ia a fase de consultas com Bartolomeu de Paiva, então em Évora com a corte. Podemos, de facto, comprovar que o arquitecto passou o primeiro semestre de 1533 nessa cidade , decerto a fim de apresentar ao Rei o projecto final e discutir com o provedor das obras as numerosas questões de pormenor e aspectos financeiros postos pelo novo sistema de empreitada que então se iniciava. *Aos doze dias do mes de Setembro da sobre dita era de 1533 pagou o dito Recebedor a Joham de Castilho mestre das obras*

*deste convento corenta mjl reais que lhe couberam em meo anno que se acabou per este Sam Joham pasado da presente era ate o quall tempo esteve em Evora ...*¹⁰⁸, o que significa que por lá estaria no momento crucial em que Chanterene e Miguel de Arruda iniciavam os estudos para a igreja e convento da Graça, em que a influência de Castilho é evidente.

À falta de qualquer outro documento oficial, além do pouco explícito mandado de 1532, e desaparecidos todos os desenhos, o contrato assinado por Castilho e Bartolomeu de Paiva aos 30 de Junho de 1533 em Évora ¹⁰⁹ é o documento capital da primeira fase das obras. Com os seus *enlegimentos* (plantas) *edebuxos* (desenhos em perspectiva), que seriam pelo menos em número de 10, e os *apontamentos* escritos que os acompanhavam, esse contrato marca o ponto de convergência dos três factores decisórios, assinalando a forma definitiva das *obras novas* do Convento de Tomar.

Ao contrário do que sucedera em Belém, onde o prior e a comunidade foram mantidos à margem das grandes opções construtivas de D. Manuel, tendo mesmo tomado atitudes hostis para com o architecto, aqui a obra nasceu de acordo entre esse trinómio de forças, em que ao encomendador directo - o Rei, através de suas instâncias administrativas -, ao artista, e ao verdadeiro "dono da obra" que era Frei António de Lisboa, couberam papeis distintos mas

¹⁰⁸ ANTT, Convento de Tomar, Livro N^o 120, fl. 306 v (inédito).

¹⁰⁹ A primeira folha (ANTT, Conv. de Cristo, Maço 75) foi publicada por Sousa Viterbo (*Dicionário*, III, p. 263), mais tarde encontrando-se outra folha solta no maço 70 (F. Garcês Teixeira, "Empreitada das obras do Convento", *Anais da U. A.M.O.C.*, II, pp. 31-36). Ambas desapareceram.
[Doc. 12]

igualmente relevantes, em que por vezes é difícil destriçar o peso que cada um deles terá tido ¹¹⁰.

Não andaremos, porém, longe da verdade se dissermos que ao impulso inicial dado pela vontade e determinação do enérgico jerónimo - e que decerto só secundariamente interessaria a D. João III, então concentrado no arranque das suas obras em Évora onde pretendia residir em permanência e fazer-se sepultar - seguiu-se um crescente empenhamento por parte de João de Castilho, para culminar, já na década de 1540, com o despertar do entusiasmo régio que levaria a fazê-lo trocar Évora por Tomar no seu intento, cada vez mais vivo, de criar uma capital interior em alternativa a Lisboa.

É, pois, a Castilho que cabe o mérito de ter transformado uma reforma de rotina (como em tantos mosteiros então reformados) numa obra verdadeiramente excepcional, merecedora de captar as atenções reais e de polarizar toda uma política nacional. Dando conta ao Rei, alguns anos mais tarde, do esforço dispendido nas obras de fortificação de Mazagão, o capitão da praça escrevia : *João de Castilho digo a V. A. que he pera edeficar o mumdo, e nam he pera crer ho trabalho que leva* ¹¹¹. É, de facto, a vontade de um homem capaz "de construir o mundo" que se revela no colosso de Tomar.

Só um grande arquitecto saberia apreender de modo semelhante as expectativas e tendências que pairavam no ar, e dar

¹¹⁰ Totalmente inaceitável é a opinião de J. Barreira, segundo a qual o projecto contratado em 1533 foi imposto a João de Castilho por Bartolomeu de Paiva; tal como a comparação que estabelece com Camilo curvando-se no fim da vida ao naturalismo literário.

¹¹¹ Carta de Luís de Loureiro a D. João III, Mazagão, 25 de Agosto de 1541: ANTT, *Corpo cronológico*, Parte I, Maço 70, doc. 75 (v. *Les Sources Inédites pour l'Histoire du Maroc* cit., vol. III, Paris, 1948, p. 505).

corpo vivo - não uma montagem de fachada como em Évora - à situação charneira dessa época de profunda mutação cultural, sabendo tirar o máximo partido possível das condições do sítio e do que lá já existia transformando assim o que começara por ser uma mera ampliação monástica na primeira obra em estilo renascentista construída no país por encomenda régia, à imagem das realizações de D. Miguel da Silva, e no *monumento* por excelência do reinado de D. João III. Neste sentido, pode-se dizer que o Convento de Cristo tal como hoje o entendemos, incorporando e reinterpretando as preexistências medievais e manuelinas, é essencialmente uma criação de João de Castilho, fruto de um génio situado na transição entre o "moderno" e o "romano". Ao operar a síntese do anterior e influenciar quanto depois se fez, no ponto obrigatório de passagem entre a arte do Quatrocentos e a de Quinhentos, ele deixou-nos o mais perfeito manifesto da política cultural joanina e um dos episódios mais altos de toda a arquitectura do Renascimento.

O edifício

Castilho excedeu-se a si próprio, desta vez. Por grandes que fossem os desígnios régios para com a Ordem de Cristo (e não deviam sê-lo exageradamente, ao tratar-se de uma ordem de raízes medievais e em que o peso do investimento de D. Manuel fazia-se sentir de modo tão intenso como entre os Jerónimos) e muito fortes as ambições e o optimismo de Frei António de Lisboa quanto ao futuro da congregação que fundara, a essa modesta comunidade

de algumas dezenas ¹¹² de noviços bastariam as instalações já existentes acrescidas de uma ou outra dependência tornada necessária pela nova regra de clausura. Foi essa simples adição que começou-se por fazer numa primeira fase, como vimos; mas logo o ânimo grandioso de Castilho acabaria por impor a "cidade em forma de mosteiro" que é o complexo tomarense, parafraseando o dito de Castiglione sobre o palácio ducal de Urbino (de que este não fica muito longe em dimensões e escala).

Dada a inexistência de uma planta de conjunto - o minucioso contrato de 1533 não menciona nada que se pareça com a *traza universal* de Juan Bautista de Toledo para o Mosteiro do Escorial - é duvidoso que o Rei tivesse tido a percepção da grandeza do empreendimento antes de o ver, o que não sucederia antes de 1536, com as obras já avançadas ¹¹³. É na mente prodigiosa de Castilho que o projecto ganha forma e vai-se progressivamente ampliando e explicitando. Demasiado complexo para ser visualizado e expresso num desenho geral, ele compõe-se pela montagem de blocos que se cruzam, interpenetram e sobrepõem como um amontoado de prismas, em que o espectáculo da espacialidade resulta da adição de parcelas articuladas por uma poética da luz num jogo de massas

¹¹² Segundo Fr. Jacinto de S. Miguel, durante os mais de 20 anos em que Fr. António de Lisboa esteve à frente do Convento apenas recebeu 75 noviços. No final do século XVI havia aí 80 religiosos, sem contar os noviços e criados (Fr. Jerónimo Román, in *Anais da União dos A.M.O.C.*, I, p. 134).

¹¹³ ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 23: a 13 de Maio de 1536 pagava-se o soldo dos servidores que limpavam o terreiro *quando elrey veo* (fl. 50), o que deve corresponder a uma ida sua de Évora a Tancos nesse ano. Outra visita no início do Outono de 1538: a 19 de Outubro Fr. António pagava 66 jornas *dos homes que desentulharam terra de dentro das obras quando el rey veo a este convento* e em Fevereiro seguinte ao carpinteiro que havia feito os *dous leitos pera as camas del rey e Infantes* (fls. 86 e 89).

predominantemente horizontais. O cromatismo da "pedra amarela" ressalta dos paramentos ocres como uma pele tisonada, em contraste que o sol intensifica.

Tal como hoje a vemos, a mole do Convento domina a cidade do alto da "vila velha" com o castelo templário, constituindo uma visão impressionante para quem se aproxima vindo pela estrada de Ourém, onde se situavam as matas de Dornes que forneceram o essencial das madeiras, ou pela de Torres Novas, onde estavam as pedreiras do fino calcáreo amarelado que lhe confere essa tonalidade peculiar, e ainda existe o lugar conhecido por "Cadeira de El-Rei", em que segundo a tradição D. João III sentava-se a contemplar o andamento das obras. Mas trata-se de uma impressão totalmente falsa, suscitada pelo imponente aqueduto filipino e pelas adições protobarrocas do corpo da Enfermaria e Sala dos Cavaleiros (1681-90; hoje Hospital Militar) que em alguns lugares duplicaram a altura primitiva com enxertos tão inestéticos quanto os novos aposentos do Dom Prior sobre a estrada.

Originalmente, quer se subisse a colina pelo acesso mais comum da *Calçada de S. Tiago* que desemboca na porta do mesmo nome, quer se contornasse a caminho das pedreiras, o edifício permanecia quase invisível por detrás dos muros da cerca, com uma presença imponente mas distante. De costas voltadas à vila, ele preenche o declive em ravina do velho arrabalde de S. Martinho e espraia-se pela encosta vizinha, abrindo para o interior da cerca e aparentando, visto de fora, ser mais baixo do que de facto é. Esse sentido de recolhimento imposto pela regra de clausura, e tão bem apreendido pelo arquitecto, faz com que o edifício tenha de ser apreciado de

dentro percorrendo-o passo a passo, sem perspectivas amplas nem pontos de vista desafogados, num convívio forçado, corpo a corpo, com a própria arquitectura.

A ausência de fachadas com tratamento autónomo, a colocação no interior das torres cubiformes do cruzeiro e do relógio, a ocultação dos terraços ou eirados por platibandas contínuas, a fenestração irregular feita de pequenas aberturas no piso térreo ou enormes janelas gradeadas nos altos, tudo concorre para dar expressão plástica à ideia de *encerramento* que é a base da regra da ordem. Em contrapartida, Castilho esforçou-se por tornar mais aprazível essa vida entre paredes tanto pela sábia distribuição visual dos volumes cheios e dos vãos como pela racionalidade dum espaço humanizado que forma em si mesmo um mundo próprio, indo ao ponto de calcular o ângulo de exposição ao sol de modo a obter o máximo de incidência de luz na área da enfermaria e dos estudos. Na Hospedaria, sabemos-lo por experiência própria, o sol bate praticamente de manhã à noite. Esse imenso organismo obedeceu, pois, mais à preocupação da comodidade interior do que da aparência externa. Organização lógica, simetria, interioridade, autossuficiência, escala monumental mas humana, racionalismo e clareza de composição, funcionalidade combinando pragmatismo e misticismo, foram os traços essenciais da metodologia do arquitecto, que constituem outros tantos princípios de análise que abrem à compreensão do edifício.

Este consta essencialmente de uma plataforma quadrada de quase 100 metros de lado ¹¹⁴ onde corpos mais altos alternam com terraços

¹¹⁴ Contamos de 97,5 a 99 metros em cada lado (conforme o ponto onde se proceda à medição), que equivalem a 45 braças. É provável que a medida base

horizontais, formando um conjunto que deveria aproximar-se na volumetria de uma cruz de braços iguais inscrita num quadrado mais baixo. O que só a experiência interna revela é que essa plataforma consta, na realidade, de 4 pisos sobrepostos - das cisternas e armazens ao dormitório dos monges - a que podemos acrescentar um 5º nível, o das torres e cúpulas das escadas. Por sua vez, o "quadrado" que forma a composição divide-se em 4 quadrantes ocupados cada um por um claustro, tendo no seu conjunto funções perfeitamente diferenciadas. Um 5º corpo perpendicular saliente quase a meio da rede ortogonal do quadrado como o cabo de uma grelha, encerra as dependências dos sanitários, ou "Necessárias", com seu pátio de luz e aberturas de ventilação.

Essas unidades arquitectónicas claramente isoladas pela função organizam-se segundo uma hierarquia rígida, expressa na separação física dos vários sectores, assim sublinhando o desejo de isolamento subjacente à regra do silêncio e criando como que mundos à parte, que não admitem a mistura, ou sequer a visão, dos diversos estamentos : dos *conversos* (irmãos leigos que trabalhavam como criados) aos noviços, dos monges aos hóspedes de passagem. Em contraste com a amplidão dos espaços de vida comunitária, portas estreitas criam barreiras, mais psicológicas do que físicas, entre cada sector; e septos verticais em pedra colocados entre as janelas do dormitório impedem que um monge debruçado observe os vizinhos de cela e possa perturbar o seu sossego, quando em leitura ou meditação, sentados no banco junto a cada janela.

fossem 50 braços, difíceis de determinar pela implantação do quadrado junto à muralha.

O sistema de circulação predominantemente horizontal, através de corredores e passagens em cotovelo quase desprovidos de degraus, acentua essa férrea hierarquia funcional, que se distribui ao longo das bissectrizes do quadrado. Um eixo Norte-Sul separa a zona pública - que compreende um quadrante civil (a Hospedaria) e um outro religioso (o Claustro Grande das procissões cerimoniais e festividades solenes) separados pela igreja - da zona doméstica para uso exclusivo da casa. O eixo Este-Oeste marcado pelo cruzeiro e igreja distingue, por sua vez, uma zona de carácter mais profano que inclui o sector administrativo, as oficinas e armazens de víveres, de uma outra mais religiosa, voltada para a paisagem da cerca, onde se encontram a cela prioral, o refeitório, o celeiro transformado em capela e as salas de estudo.

No interior desse bloco só aparentemente monolítico, a ligação entre os planos na vertical estabelece-se por intermédio de raras escadas de lanços rectos, escondidas no interior de paredes e limitadas à zona pública. O meio mais comum são as escadas de caracol, terminadas no alto dos terraços por pequenos pavilhões circulares como templetos ¹¹⁵. Se lhes juntarmos outras formas de circulação vertical, como a dos fumos - as duas grandes chaminés, uma do forno do pão sob o Noviciado e a outra ligando a cozinha ao calefatório - e a da água - cujas condutas juntam-se nas Necessárias e descem à respectiva cisterna, de onde correm para o laranjal -, verificamos que esses eixos de comunicação situam-se em geral em

¹¹⁵ As duas mais importantes ligam de baixo até cima a totalidade dos andares e se situam nos ângulos NO e SE do claustro chamado "dos Corvos"; outra menor está no ângulo NE do claustro "da Micha".

locais escondidos, situados junto aos pontos de articulação dos blocos arquitectónicos. Não existe nada que se pareça a uma escadaria monumental - o que explica a necessidade barroca de fazer-se uma, a nova Portaria Filipina.

A assimetria desses elementos verticais - quer as escadas, quer as torres - é um traço de goticismo que o arquitecto assimilou à sua renovada linguagem protorrenascentista, assim como outros que iremos encontrando. O mais incompreensível será o seu singular apego às abóbadas de nervuras, o "inimigo mortal" da abóbada renascentista ¹¹⁶ que só no fim da vida acabaria por aceitar; mas não é menos característica a utilização de janela bipartidas de traçado estilizado, formas tradicionais a que confere novo sentido passando-as pelo crivo da simplicidade máxima, em que a função se faz forma.

Talvez não erremos se virmos no esforço de sistematização que aquele diagrama quadripartido revela, com o seu rigoroso traçado regulador, um reflexo das novas atitudes de pensamento que suscitou em Castilho o impacto da descoberta do sistema abauartado à italiana, cujos princípios lógicos de desenho foram-lhe sem dúvida desvendados pela viagem a Marrocos com Duarte Coelho. Mas mais importante ao conhecimento do edificio será observarmos como esse esquema de base funcionou no concreto, dando corpo às necessidades litúrgicas e físicas da congregação nascida da reforma de Frei António de Lisboa, ao mesmo tempo que integrava nesse organismo,

¹¹⁶ Uso a expressão de J. Burckhardt, *The Architecture of the Italian Renaissance*, ed. P. Murray, Londres, 1985, p. 58. O caso de Castilho é exemplar dessa impossibilidade estrutural de conciliar a abóbada de nervuras com a de berço ou a cúpula.

reinterpretando-os, os elementos arquitectónicos preexistentes, que incluíam obras tão díspares como a rotunda templária do século XII, o paço e claustros góticos do Infante D. Henrique, e o espectacular coro manuelino.

Não existe, pura e simplesmente, nenhuma descrição do edifício. Pior ainda : prevalecem até hoje ideias distorcidas a respeito de muitas das suas dependências, numa promíscua amálgama de lendas orais com tradições pseudo-eruditas que encontraram acolhida fácil no público, e têm-se perpetuado em guias turísticos e até em documentos oficiais. A última descrição séria, se bem que demasiado sucinta, é a que realizou o cavaleiro da Ordem de Cristo João da Cunha Neves de Carvalho, impressa sob os auspícios de Alexandre Herculano nas páginas d'*O Ocidente* ¹¹⁷.

Após o abandono do edifício, na sequência da lei de extinção das ordens religiosas em 1834, o Romantismo apoderou-se das suas paredes vazias inventando romances históricos, como o do juramento do rei espanhol nas três chamadas "Salas das Cortes" - quando bastaria ler qualquer texto da época para saber-se que as cortes de 1581 reuniram na inacabada sala do Capítulo - ou vendo vestígios

¹¹⁷ *Memoria sobre o Convento da Ordem de Cristo em Tomar*, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Lisboa, 1842, sep. de 48 pp. Consulta-se também com utilidade J. M. Sousa, *Notícia descritiva e histórica da cidade de Tomar*, Tomar, 1903, e sobretudo as memórias do comandante do último regimento aquartelado no Convento, Major E. S. Figueiredo e Silva "O Convento de Cristo nos fins do Séc. XIX e nos princípios do Séc. XX", *Anais da União A.M.O.C.*, III, pp. 217-223 e 240-253. De pouco proveito são os artigos de I. Vilhena Barbosa ("Tomar. Castelo dos Templários e Convento da Ordem Militar de Cristo", *Arquivo Pitoresco*, refundidos em *Monumentos de Portugal históricos, artísticos e arqueológicos*, Lisboa, 1886, pp. 117-205, com sep.); de A. A. Gonçalves ("Tomar", in *A Arte e Natureza em Portugal*, vol 6, Porto, 1908); J. Vieira Guimarães (*A Ordem de Cristo*, Lisboa, 1901); e F. Garcês Teixeira (*A Arte em Portugal - Tomar*, Porto, 1929).

dos calabouços da Inquisição, tribunais e salas de tortura por toda a parte; para já não mencionarmos todo o enredo de mitos tecido em volta dos Templários, seus pretensos tesouros e rituais iniciáticos... O Convento de Cristo a tudo assistiu, ouvindo absurdos que os próprios historiadores locais encarregavam-se de propalar com orgulho.

Adquirida em 1842 uma parte do edifício e a sua cerca pelo político Costa Cabral, depois Conde e Marquês de Tomar, este aí promoveu obras de adaptação a residência - como um piso suplementar na ala poente do Claustro "dos Corvós", a transformação das adegas e abegoaria em lagares de azeite e a construção da Torre da Condessa - enquanto o restante ficava entregue a guardas, que tiveram a acção meritória de salvá-lo da ruína. Esta vinha-se manifestando pelo menos desde 1752, em que o Dom Prior apelava em vão ao poder central para que efectuasse obras de restauro ¹¹⁸, e atingira a degradação ao ser ocupado pelas tropas francesas durante o Inverno de 1810-11, em que todas as madeiras foram saqueadas para aquecimento (incluindo o cadeiral do coro manuelino).

Mas o maior crime contra a obra castilhana foi cometido pelo Rei D. Fernando, que, na visita real a Tomar em Outubro de 1843, impressionado pelo fascínio romântico da janela do coro até então quase invisível ¹¹⁹, mandou desentaipar pelo seu architecto Nicolau

¹¹⁸ J. M. Cordeiro de Sousa, "Obras no Convento", *Anais da U. A.M.O.C.*, II, pp. 237-241.

¹¹⁹ A fortuna crítica desta célebre janela daria, só por si, um interessante estudo. Limitemo-nos a assinalar que não é mencionada antes de 1714, em que Leitão da Fonseca refere *huma aparatoza janella que dá luz à casa do Capitulo ... num confuzo destroço de ramos, laçarias e correntes com que fôrma pezo a hum rustico semblante, e na soberba ostentação com que se avezinha a duas reaes Esferas deixa em duvida se he mal explicado exemplo da grandeza ou bem*

Pires, então ocupado na edificação do Palácio da Pena em Sintra. Para isso, não se hesitou em demolir o piso superior do Claustro de Santa Bárbara e o "corredor dos confessionários" que ligava a igreja aos Dormitórios - talvez já em mau estado, pois Vieira Guimarães diz somente que *deitaram abaixo o arruinado telheiro do claustro de Santa Barbara* (p. 336) -, assim esventrando todo o interior de uma das partes mais interessantes do convento sem cuidar sequer de deixar qualquer registo ¹²⁰. Em nova visita em Setembro de 1845 - com a vila elevada a cidade e Costa Cabral a conde de Tomar -, já o Rei podia desenhar *com pasmosa fidelidade* essa janela, que faria reproduzir na Pena. Nesse sacrifício desnecessário perpetrado em nome dos entusiasmos do neomanuelismo oitocentista, não é apenas a mutilação da paisagem arquitectónica e da rigorosa estrutura conventual que temos a lamentar, mas a perda irreparável do mais belo claustro do Primeiro Renascimento português.

Enquanto uma parte do Convento servia sucessivamente de aquartelamento de tropas, posto da G.N.R., residência de funcionários públicos e refugiados Boers, e por fim de Hospital Militar, a área pertencente aos Cabrais seria em 1934 adquirida em hasta pública pelo Estado e cedida ao seminário das Missões Ultramarinas do Clero Secular Português, aí instalado em 1922 por intensa campanha de

lograda dezordem do artificio (BNL, Pomb. 484, fl.215 v). Já Raczyński, que visitou o Convento em Outubro de 1843, considera-a *le plus bel et le plus brillant ornement*, referindo que de há 2 anos aí já se faziam sentir cuidados de restauro (*Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, p. 483).

¹²⁰ Não conseguimos encontrar nenhum levantamento ou desenho da zona demolida, que naturalmente não terá sido feito dada a pressa e descuido da demolição. Embora seja atribuída a D. Fernando a sua iniciativa (Ramalho Ortigão, *As Farpas*, III, 1885, p. 152, e José Teixeira, *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*, Lisboa, 1986, p. 315), não há qualquer registo disso no arquivo do Paço de Vila Viçosa.

Vieira Guimarães e Garcês Teixeira. Isto protegeu-o de malfeitorias, ao mesmo tempo que criava uma continuidade de ocupação que, dos guardas modestamente pagos pelo Ministério do Reino no tempo da monarquia aos empregados do Seminário dos dias de hoje, permitiu a transmissão ininterrupta de hábitos e de preciosas informações sobre a utilidade dos diversos aposentos ¹²¹. Dir-se-ia que Castilho imprimiu uma lógica funcional tão forte à composição dos espaços e é tal a racionalidade que deles emana, que não poderiam servir senão para o que foram concebidos : o que mais acende a imaginação dos que, contra toda a evidência, teimam em querer encontrar-lhes significados esotéricos e funções ocultas.

Outra inesperada consequência desta reocupação foi manter o Convento fechado a visitantes - e aos historiadores de arte -, fazendo cair sobre ele um silêncio quase total que, com muito poucas excepções, chegou aos nossos dias. Se Haupt, que aí esteve de fugida em 1886, ainda teve maneira de desenhar um ou outro pormenor, tudo indica que outros estudiosos jamais visitaram as "obras novas" castilhianas, como o próprio Kubler, que lhes dedica breves linhas na sua obra sobre a arquitectura clássica portuguesa. É, pois, com o sabor de uma descoberta - agora em sentido inverso à de D. Fernando há século e meio - que percorremos hoje esses corredores vazios e pátios desertos, afadigando-nos a tentar reconstituir a vida que eles acolheram na época áurea do

¹²¹ O Maj.Figueiredo e Silva ainda conheceu a *Maria Luisa do Convento*, viúva do primeiro guarda nomeado sob D. Maria II (ob. cit., p. 243). Pela minha parte, ao procurar a zona designada por "Pátio dos Carneiros", por detrás do matagal que cobria a saída das Necessárias, fui deparar com o abegão do Seminário a ...esfolar um carneiro!

Renascimento. Possuímos para isso, afortunadamente, um conjunto de fontes literárias de primeira ordem que permanecem praticamente ignoradas.

Em Fevereiro de 1589 estadeava por 15 ou 20 dias no Convento o cronista agostinho espanhol Frei Jerónimo Román, que trabalhou no seu arquivo e percorreu detidamente a casa, dela deixando-nos uma útil descrição. Ocupa várias páginas (caps. 21-29) da história da Ordem de Cristo, parte de uma história geral das ordens militares portuguesas que pretendia escrever mas ficou inacabada ¹²². Trata-se de um verdadeiro e bem elaborado roteiro, a que não faltam apreciações críticas sobre a arquitectura e o recheio de edificio, incluindo um inventário do tesouro que se guardava na sacristia nova, e curiosas anotações sobre a vida conventual. Escritas escassos anos após a conclusão das obras, e antes do início da campanha de renovação filipina, essas páginas constituem o melhor guia que poderíamos desejar, até por terem sido redigidas com essa precisa intenção.

Possuem carácter diferente os outros dois relatos de que aqui nos serviremos. Um é da autoria do Padre Frei Pedro Moniz, sobrinho de Frei António de Lisboa que foi duas vezes Dom Prior do Convento de Tomar (1617-20 e 1623-26), em que deu provas de ter herdado do tio o ânimo enérgico e o gosto grandioso pelas reformas materiais. Acusado de desperdício das rendas com as obras que promoveu e

¹²² ANTT, Colecção Pombalina, nº 648: *Libro segundo de la ynclita cavalleria de Cristo en la Corona de Portugal*, fls. 73-90 v (publicado nos *Anais da União A.M.O.C., I*). Existe outra cópia na Biblioteca da Ajuda, Ms. 15-V-25 ("Miscelânea de papeis históricos e políticos de Portugal"), fazendo falta uma edição crítica. Veja-se, sobre o autor, o estudo de A. Cardoso Pinto, *Frei Jerónimo Román e os seus inéditos sobre história portuguesa*, Lisboa, 1932.

que ele próprio dirigia - chegando a substituir pelos seus os desenhos do arquitecto oficial Diogo Marques Lucas - já no final da vida, em 1630, defendeu-se escrevendo longo requerimento em que apresenta a sua obra como um benefício para a comunidade, por vir remediar males antigos que ninguém tivera a coragem de enfrentar. É nessa apologia autobiográfica, ao enumerar as melhorias que fez no edifício e apontar os defeitos anteriores, que ele vai descrevendo muitas particularidades arquitectónicas de que de outro modo não teríamos conhecimento ¹²³. Conta como construiu a Portaria Nova, já desejada por Filipe II, e como recebeu no Convento a visita de Filipe IV e sua comitiva em 1619. Mas é ao descrever, com algum exagero a fim de mais encarecer os méritos da sua portaria, os inconvenientes da antiga permitindo aos estranhos que entrassem na clausura e devassassem o Convento, que ele fornece-nos um breve roteiro do edifício tal como este se apresentava nos inícios do século XVII. A coincidência com os dados apresentados por Román é, digamo-lo desde já, perfeita, um completando o outro.

Do mesmo género, embora com muito menor interesse, é o escrito do jurista tomarense Dr. Gaspar Leitão da Fonseca relatando a visita que em Abril de 1714 realizou ao Convento o rei D. João V acompanhado de um reduzido séquito, no regresso das Caldas ¹²⁴. O percurso régio no interior do edifício e algumas particularidades da

¹²³ ANTT, Convento de Tomar, Livro Nº 47: "Relação sucinta tirada de outra mais difusa do que tenho feito nesta nossa santa Religião" (fls. 4-17) e "Lembrança" s/ título do que fez na Luz e em Tomar (fls. 24 v-31 v). Existe outra cópia apógrafa (Livro Nº 34) .

¹²⁴ BNL, Col. Pombalina, nº 484, fl. 212 ss (referido, mas não lido, por J. Fernandes Pereira, "Uma visita de D. João V", *Claro-Escuro*, 2-3, Lisboa, 1988. pp. 61-5).

sua instalação trazem detalhes interessantes, embora tardios. E o mesmo pode ser dito de outros escritos já do século XIX, que complementam informações de outras proveniências ou fazem luz sobre determinados aspectos menos conhecidos. A leitura comparada destas diversas fontes em confronto com a lição dos documentos e a leitura crítica da própria arquitectura, permite retirar conclusões inesperadas e chegar a um conhecimento mais profundo do edifício, recuando no tempo até atingirmos na sua essência o núcleo do projecto castilhiano.

As surpresas surgem logo que procuramos o local onde se situaria a primitiva portaria. O simples facto de em 1581 o rei Filipe II, com o seu gosto e experiência em Arquitectura (*que dizião que por ella pudera viver se não fora Rey...*) ter decidido a construção de uma nova, bastaria para indicar que a portaria de João de Castilho não correspondia mais ao gosto ou às necessidades da casa : por estar *em tam desacostumado e indecente lugar* , donde advinham *muitos e grandes inconvenientes* à observância conventual, esclarece Frei Pedro Moniz. Segundo este, Filipe Terzi pensara mudá-la para o Claustro da Lavagem, fazendo-se a entrada pelo terreiro da igreja por uma escadaria de mais de 30 degraus, enquanto Nicolau de Frias sugeria um acesso directo ao Claustro Grande entre a porta da igreja e a do capítulo; mas a morte do rei e de ambos fez gorar o projecto. Só com a vinda de Filipe III e o capítulo geral que se celebrou no Convento a 16 de Outubro de 1619, o prior obteve os meios para levar avante a ideia, que Diogo Marques Lucas desenhou mas ele diz ter executado seguindo a sua própria traça, assim retirando a entrada

castilhiana daquelle indecente, desacomodado e secreto lugar que mais parecia bitesga que lugar de portaria de religiosos .

Quanto ao *portall grande da portaria* cuidadosamente lavrado em pedra que Castilho contratara em 1533 por alto preço para assentá-lo *em parede da grosura de tres palmos, e nam he neçessario ser mcis grossa pelo lugar onde he* , por duas vezes Frei Pedro afirma tê-lo mandado "desencantoar" (desencastoar) quando prior, em 1620, e transferir para sítio mais visível, abrindo a *Portaria da Claustra da Procuração* (isto é, do Claustro da Micha) *para o serviço da caza para as cavalgaduras e carros* , em cujo exterior estava a pequena "Porta do Carro". Aí está hoje o portal ocupando um tramo inteiro, com as juntas tão bem disfarçadas que ninguém suspeitara que pudesse provir de outro lugar... Este facto altera por completo o sentido do edifício e a sua cronologia, dada na inscrição fundacional numa cartela protorrenascentista sustentada por *putti* de traços chanterenescos : IN NOMINE DOMINI / O MUITO ALTO E MUI PODEROSO E / CATHOLICO REI D. JOÃO III DESTE / NOME MANDOU REFORMAR EDIFICAR / ESTA OBRA NO ANNO DO SENHOR DE 1534 / E SE ACABOU NO DE 1543 (tendo o 3 final sido modificado para 6 por algum lapicida mais zeloso, quando da transferência das pedras, pois Frei Pedro Moniz ainda assim o refere).

O lugar escondido e interior onde originalmente se encontrava não podia ser senão o patio interno entre a Charola e o muro da cerca onde se fez a Sala dos Reis, junto à "casa de passagem" ainda existente : um nó de ligações para todos os lados onde é visível uma abóbada de ogivas com esfera armilar no fecho e uma pequena janelia inequivocamente castilhiana. Se imaginarmos neste espaço acanhado

o majestoso portal - de quase 4 metros e meio de largo por 5 de altura - deslocado para o outro extremo do edifício, apercebemo-nos bem da mudança radical de atitudes e de gosto, entre o "indecente" recato joanino e a ostentação filipina, ocorrida em pouco mais de uma geração. A solução encontrada por Castilho de regularizar a confusão de preexistências arquitectónicas por essa sala quadrada ao mesmo tempo simples e majestosa, cheia de luz e de sombra, tratada como se fosse um exterior ao qual abrem as janelas no alto, foi um pequeno golpe de génio que cria um espaço místico e profano.

A entrada primitiva fazia-se, pois, pelo interior da igreja, cruzando o arco grande da rotunda e penetrando na primeira abertura à mão esquerda, onde desde a ampla reforma ordenada por Filipe II se encontra a Capela de Jesus ¹²⁵. Apesar desse acesso recôndito, bem de acordo com o espírito de clausura da reforma joanina, e ao longo de um percurso quase labiríntico, Frei Moniz queixa-se de que os estranhos devassavam o Convento porque *entrando na portaria velha davão em hum zagão onde entravão mulheres e todos os que vinham demandar ao tal lugar, e onde estava a porta do Porteiro, e tangendo e abrindo-lhe davão em huma quadra da Claustro da Hospedaria onde estava hum Religioso e Irmão donato às injurias do tempo*. Essa descida da Portaria e seu saguão (

¹²⁵ Aí havia sido a subida ao coro henriquino e a passagem para a sacristia e capítulo no tempo de D. Manuel, do que ainda subsistem vestígios no interior (F. Garcês Teixeira, in *Anais da União A.M.O.C.*, I, p. 72). Na Capela de Jesus trabalhavam em 1592 o pintor Domingos Vieira Serrão, o pedreiro Baltasar Marinho e o arquitecto Filipe Terzi, tendo já em Outubro de 1591 sido desmontado o portal *onde estava a porta da serventia da sancristia onde se fazia a capella nova* (ANTT, Convento de Tomar, Livro Nº 115, fl.76). Só então, para substituí-la, terão sido abertos a porta e passagem que hoje comunicam a igreja com o corredor interior, em frente da porta principal.

desaparecidos com a construção da Sala dos Reis) ao primeiro tramo do Claustro da Hospedaria, a um nível bastante inferior, fazia-se por uma escada de cujo arranque ainda há vestígios em fotografias antigas ¹²⁶, demolida não há muito tempo.

Para o lado oposto à portaria, e talvez separadas dela, ficavam as construções anteriores, com acesso independente : os claustros henriquinos "do Cemitério", onde se enterravam os cavaleiros mortos na vila, e *do Labor* (hoje "da Lavagem") onde os irmãos donatos procediam aos trabalhos domésticos, e a comunicação para o desaparecido *claustro velho* com o seu laranjal, entre os paços da Rainha e o castelo templário. Foi a zona ocupada pelos religiosos até à conclusão das *obras novas* castilhanas, com sacristia e pequeno refeitório onde mais tarde se construiu a Sacristia Nova - um dos mais belos e desconhecidos exemplos da arquitectura da época de D. Sebastião, que julgamos poder atribuir ao "mestre das obras do convento Francisco Lopes e ao priorado de Frei Adrião Mendes (1575 - 78) - e que teve na época filipina vastas obras de unificação estilística. Foi todo um espaço que a campanha de reforma de D. João III desprezou ao deixá-lo de fora da clausura, talvez destinando-o ao uso da corte e dos cavaleiros embora já no final do século XVI estivesse assaz arruinado. De suas 5 janelas gradeadas alguma da mais alta nobreza europeia assistiu, em 1581, ao

¹²⁶ *Guia de Portugal*, II, Lisboa, 1927, p. 475: na foto nota-se bem, entre o corpo da Sala dos Reis e o do início do corredor dos Confessionários, um troço de telhado mais alto e inclinado do que o da Hospedaria (agradeço ao funcionário Rui Ferreira ter-me chamado a atenção para este pormenor).

juramento das Cortes reunidas no terreiro em frente e às festas que aí então se realizaram ¹²⁷.

Após o saguão da Portaria (sobre a qual devia estar a enfermaria e respectiva botica), transposto o portal de altas colunas estriados e os únicos capiteis compósitos de todo o edifício ¹²⁸, o percurso bifurcava-se consoante a condição das pessoas. O visitante passava à Hospedaria, zona de grande importância dado o dever de hospedagem que a regra beneditina impunha : nos poucos dias que aí passou, Frei Jerónimo Román viu serem recebidos quase 60 frades, sem contar com os cavaleiros da ordem que aí faziam a profissão ou vinham receber a bênção do prior, os eclesiásticos e nobres de passagem, e toda a espécie de peregrinos e viajantes com seus criados, que *el que es más pobre destes no viene con menos que tres personas* . Por isso, o claustro é um dos mais belos do edifício, com fortes pilares jónicos demarcando 4 tramos de dupla arcada e duas ordens sobrepostas, a de baixo muita atarracada com capiteis "em caracol" (vermiformes, para empregarmos a característica expressão usada por J. Barreira) e a de cima com colunas muito elegantes, de tipo corintizante com sapatas terminadas em volutas sustentando uma arquitrave de 3 faixas, porém sem friso. É uma mescla de motivos clássicos agregados um pouco ao acaso (Román vê-se em dificuldades para classificá-las de acordo com as normas canónicas,

¹²⁷ Isidro Velázquez, *La Entrada que en el Reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de Don Philippe*, Lisboa, 1583, pp. 95 ss.

¹²⁸ Segundo o contrato de 1533 o portal devia conter as armas reais *mui bem trabalhadas* numa moldura rectangular de 1,80 por 1,50 metros. Ou se tratava da face interna não aproveitada quando da mudança, ou o projecto foi alterado após 1534: de facto, mostra tais semelhanças com as janelas da Graça de Évora (no perfil da cartela e tipo de coluna) que dir-se-ia ter sido redesenhado pelo próprio Chanterene, porventura ao passar a caminho de Coimbra em 1535.

dizendo que *las columnas del claustro bajo son al modo de obra dorica, las de arriba de obra compuesta*), mas com o evidente cuidado de embelezar o piso alto. Nele dispunham-se *grandes compartimientos, que alli avia posadas para Prelados y principes seglares, y de ay abaxo para los comunes* . Ainda aí se conservam cavalariças e fonte com bebedouro ao lado dos aposentos para a criadagem - um dos quais mostra num fecho da abóbada a data de 1541 - e no canto a rouparia onde trabalhavam *negros alfayates* (Livro Nº 101, fl. 84); enquanto em cima há vastos quartos com fogão de sala ¹²⁹. A datas de 1543 lê-se em tabelas sobre 8 de seus capiteis ¹³⁰, indicando a retomada das obras.

Na bipartição do espaço entre pilares assim como na elegância nobre do conjunto sente-se um eco distante e simplificado do claustro de Belém - também ele a servir de hospedaria régia nos altos -, que manifesta-se na repetição de coroamentos idênticos aos dos nichos do varandim belemita, decerto os *remates a modo de jarras que hazen obra de magestad y real por todo el redor desta claustra* de que fala Román, captando bem o seu sentido. Mas toda a harmonia desse conjunto encontra-se perturbada, não pela pequena e elegantíssima galeria jónica que Castilho encostou à fachada do dormitório, mas com o acréscimo da Nova Hospedaria filipina erguida sobre arcos abatidos no prolongamento da Portaria Real, e sobretudo com a demolição do "Corredor do Coro" que encerrava visualmente a face meridional do claustro, cujo desaparecimento abriu uma

¹²⁹ Em 4 deles, no lado ocidental do claustro, ficou instalado D. João V quando da visita de 1714, tendo os restantes sido ocupados pelos infantes e camareiros.

¹³⁰ J. M. Santos Simões, "Inscrições lapidares no Convento de Cristo", *Anais da União A.M.O.C.*, II, 1943, p. 100.

horrenda cratera no interior do Convento para deixar a nu o flanco do coro manuelino e a janela que o arquitecto renascentista tinha cuidadosamente encoberto. De toda essa área - cujo abrupto corte é hoje assinalado por uma abertura envidraçada - resta apenas o fundo em estuque dos confessionários que Frei Pedro Moniz aí construiu entre os contrafortes da nave.

Da Portaria o visitante religioso podia penetrar na clausura através do Corredor do Coro (ou dos Confessionários, como também ficou sendo conhecido) que ligava directamente o Dormitório principal da comunidade às escadas que subiam ao interior do coro manuelino, prolongando-se depois pela portaria até ao claustro do Cemitério e à igreja ¹³¹. Demolido cerca de 1843, tratava-se de uma passagem fechada e escura que deitava para o vizinho "Claustro de Santa Bárbara", com algumas poucas janelas de assento para o da Hospedaria. Frei Pedro Moniz mandou-o azulejar e ladrilhar com "caminheiras" (passadeira em pedra), e abrir outra janela *para que tivesse mais luz este corredor por naquela parte lhe faltar* : mas o seu carácter sombrio e a conexão em linha recta com o Dormitório eram parte integrante do esquema arquitectónico, ao materializar o próprio ideal da vida monástica que consistia em repartir a vida de recolhimento entre a cela e a igreja, personificado pelo Frei Inocência que mesmo depois do claustro grande pronto nunca nele foi visto, e

¹³¹ Julgamos ser este o que descreve, em sentido inverso, Frei Jerónimo Román: *saliendo desta claustra para el ocidente por un corredor que se va al coro dando al buelta para otro corredor que se encamina al dormitorio...* (ob. cit., p. 109). Escrevendo antes da grande campanha filipina, a ligação da portaria com o coro já devia existir, embora proibida aos monges: mas só uma sondagem murária permitirá esclarecer este ponto.

só na sua Sella estava, e della hia ao Choro e a dizer missa à charola, e este era o esparecimento que de ordinario tinha ¹³².

Este corredor começava na porta ao lado norte do Cruzeiro (que distingue-se das demais por ser ligeiramente maior) e vinha até às escadas que subiam para o Coro, ainda hoje em uso. Nesse ponto devia situar-se o encontro com a portaria e a porta alta "onde se fazem as coroas" (talvez significando a cerimónia da tonsura dos noviços que por ela entravam), que Frei Moniz considerava trazer muita inquietação aos religiosos : *que por costume hindo para o Choro ou saindo delle, da porta onde fazem as coroas porque fica no andar do Choro, fazião atalaya e vigia para verem e saberem, e com isto por costume e esparecimento* . Daí se avistava, pois, todo o movimento da Hospedaria, e foi a perda deste entretenimento com a mudança para a Portaria nova, ao causar os protestos dos religiosos e levar em 1629 outro prior a retornar à situação primitiva, o que provocou os memorandos apologéticos de Frei Pedro Moniz.

O centro nervoso da clausura era a *crasta pequena* , como já vem nomeada no contrato de 1533, ou "Claustro de Santa Bárbara" como desde o século passado é conhecido ¹³³. Román elogia-o como *pequeño pero galán* , acrescentando ser muito frequentado pelos religiosos por ser passagem obrigatória entre as diversas zonas do

¹³² Frei Pedro Moniz, ob. cit., fl. 39. Fr. Inocêncio Machado foi prior em 1592-93.

¹³³ Encontro-o assim nomeado pela primeira vez por Raczyński em 1843, mas vê-se que a designação ainda não era vulgar do facto de Ramalho Ortigão chamá-lo "Santa Catarina". O nome pode ter-se originado no século XVIII de um pequeno nicho com a imagem de Santa Bárbara, para protecção contra a queda de raios nas torres vizinhas.

convento, e que aí existia um altar onde diziam missa os que não podiam dar a volta até à igreja.

Só poderemos avaliar o que representou a perda deste claustro - hoje reduzido a um andar térreo (de 11,60 por 9,30 metros) e a algumas colunas do piso alto - ao compreender que esse poço de luz era um órgão vital tanto físico como simbólico do edifício castilhiano : no prolongamento da igreja, ele articulava as várias partes do organismo e servia ao mesmo tempo de antecâmara e de sustentação ao eixo religioso central marcado pela capela do Cruzeiro, de cujo bloco cúbico constitui como que o "negativo" vazio. Talvez por isso, foi a primeira parte das *obras novas* a ser edificada, seguramente durante o ano de 1531, pois já devia estar a concluir-se em Março de 1532, conforme vimos. Esta data precoce explica o seu estilo invulgar, que tem sido classificado de gótico ¹³⁴ ou renascentista ¹³⁵ - e até mesmo de maneirista ¹³⁶ - quando na realidade constitui o melhor testemunho do momento único da procura, por parte de João de Castilho, de uma modalidade que lhe permitisse superar a sua fase anterior em busca de uma arquitectura mais ao *romano*.

Poucas vezes na história da arquitectura é possível surpreender a mudança estilística de uma forma tão eloquente. Também em nenhum outro lugar é mais visível o tipo de relacionamento que o arquitecto mantém com o modo *moderno* de D. Manuel.

¹³⁴ I. Vilhena Barbosa, ob. cit., p. 192.

¹³⁵ J. M. Sousa, ob. cit., p. 137.

¹³⁶ J. H. Pais da Silva, *Páginas de História da Arte*, vol. I, Lisboa, 1986, p. 189: vê nele "inegável atitude anticlássica" e a mesma "feição maneirista" do Claustro da Hospedaria (note-se, porém, que este texto data de 1975, tendo sido publicado postumamente).

Desinteressado do coro manuelino - que envolve em capas de silharia e esconde sob os telhados, para apenas deixar aberta a janela que ilumina a sacristia e fazer emergir ao alto, dramaticamente, a grilhagem do coro e o óculo rodeado de cruces-de-Cristo ¹³⁷ -, com cujos contrafortes (que talhou a pique nas bases) nem sequer se preocupa em fazer centrar o claustro, ele ergueu aí uma estrutura com um carácter quase experimental.

O aspecto primitivo das 12 maciças colunas que delimitam os seus 3 tramos, com capiteis hexagonais de penetrações e decoração com rosetas de ressaibo gótico, não deve ocultar a sua função estrutural e a interpretação pessoalíssima que Castilho deu a esse conjunto, quase adintelado, de arcos sarapaneis muito abatidos ou de perfil mixtilíneo com o troço central recto (que recorda o plateresco salmantino), com nervura possantes como músculos retesados. Quis fazer alarde técnico sustentando no ar a Capela do Cruzeiro com uma abóbada quase tão plana quanto a do subcoro da catedral de Viseu, mas as dificuldades do terreno obrigariam a reforçá-la já na época filipina com a inserção de uma coluna toscana a meio do arco mais ousado.

Por essa função tectónica e aspecto hercúleo é um verdadeiro polo na topografia do convento, centro organizador e irradiador de tensões que parece servir de ponto de apoio a todo o edifício; o que mais

¹³⁷ Jerónimo Román apenas nota que *adonde está la claravoya por donde le entra la luz estan la armas de los Reyes de Portugal acompañadas de un lado de la cruz de Xpo y de la sphaera añadida por este Rey con tanta gracia y magestad*, observando que para ser obra excelentissima no tiene otra falta mas que estar encubierta y adonde no se puede ver si no es entrando por lo muy ynterior del monasterio (ob. cit., p. 35). Sinais de laceração na pedra, provocada pelo encaixe da silharia renascentista e sua posterior retirada, são bem visíveis em fotografias antigas (BNL, postal de 1907), e alguns ainda hoje.

acentua o contraste com os capiteis elegantes e variados das colunas do piso superior, que, se o todo se tivesse conservado, dar-nos-ia uma visão exacta do que logo após 1530 Castilho entendia por uma arquitectura "ao romano". No mesmo sentido, aliás, aponta a insólita configuração espacial deste claustro, colocado como um átrio em frente à igreja - mesmo que desprovida de porta - no que constitui um ignorado precedente do "Pátio de los Reyes" do Escorial. Trata-se, segundo Kubler, de *a rare form in Renaissance building* que parece inspirar-se no exonártex paleocristão, e só encontra paralelo em átrios de igrejas lombardas ¹³⁸.

É, por isso, tanto mais de lamentar que o Claustro Grande, construído dentro do mesmo espírito e em simultâneo com este, não tivesse sido inteiramente completado, terminando por ser demolido e substituído por outro. Mesmo que este seja a reconhecida obra prima mundial da autoria de Diogo de Torralva, não podemos deixar de pensar que, se conservado, o seu predecessor castelhano seria porventura o mais belo claustro do Primeiro Renascimento fora da Itália.

Graças aos vestígios deixados por Torralva de alguns troços de capelas angulares escavadas na espessura dos muros e respectivos acessos, foi possível formar uma ideia aproximada de como ele teria sido ¹³⁹. Mesmo desaparecido, o seu lugar na história da arquitectura

¹³⁸ G. Kubler, *Building the Escorial*, Princeton Univ. Press, 1982, p. 95: aponta como antecedente o átrio porticado da basílica beneditina de S. Maria presso S. Celso em Milão, construído em 1513 pelo tratadista César Cesariano. (Cfr. L. Patetta, *L'Architettura del Quattrocento a Milano*, Milão, 1987, pp. 199-206.)

¹³⁹ J. Vieira Guimarães, *O claustro de D. João III em Tomar*, 1931, reúne os documentos essenciais; e G. Kubler, *Portuguese plain architecture*, pp. 17-19, tenta reconstituí-lo (em que há a corrigir a altura do piso superior para 2/3 da de baixo).

portuguesa é fulcral, pois há que ver nele a primeira experiência de um modelo destinado a largo sucesso, o protótipo do "claustro castilhiano" reproduzido em série nos colégios de Coimbra por seu irmão Diogo de Castilho, numa versão canónica que já pertence ao Alto Renascimento, e com inúmeros exemplos espalhados por todo o país até entrado o século XVII ¹⁴⁰. Mas o impacto da sua novidade estrutural parece ter sido imediato. Nele há que filiar os claustros jerónimos, tão ligados a Frei António, da Penha Longa e da Costa (cuja construção deve estar relacionada com o funcionamento de colégios universitários nesses dois conventos, em 1535-38 e 1537-40 respectivamente, por iniciativa de Frei Diogo de Murça, destinados à educação dos bastardos régios D. Duarte e D. António ¹⁴¹) como o do convento da Assunção de Faro (1539), cujo arquitecto Afonso Pires, ao trabalhar em 1533 no hospital real das Caldas, podia conhecer bem o tipo de claustro criado em Tomar.

Devemos imaginar o Claustro Grande com estrutura semelhante à da Hospedaria e quase as mesmas dimensões, mas com uma monumentalidade e riqueza ornamental que aquele não possuía. Os capiteis que subsistem são variados e de tipo corintizante, "sobre que

¹⁴⁰ Para a sua definição e tipologias ver J. E. Horta Correia, "A importância dos Colégios Universitários na definição dos Claustros Portugueses", *Universidade(s): História, Memória, Perspectivas*, Actas 2, Coimbra, 1991, pp. 269-290, que reconhece acertadamente no Claustro Grande, com dupla arcada, e no Claustro da Hospedaria, de verga recta no piso superior, os seus dois modelos essenciais.

¹⁴¹ Ver M. Brandão, *Coimbra e D. António Rei de Portugal. I, A educação de D. António*, Coimbra, 1939, e sobretudo J. S. Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, Coimbra, 1969, pp. 467.87, que considera esses colégios "um dos ensaios pedagógicos mais interessantes da Renascença na terra portuguesa" (embora sem os ligar, como é hábito, ao seu suporte arquitectónico, que na Costa estende-se a todo o dormitório). Para este ver também A. Moreira de Sá, *A Universidade de Guimarães no século XVI (1537-1550)*, Paris, 1982.

a fresca fantasia da primeira Renascença lançou uma graciosa fauna : cabecitas de anjo, máscaras, focinhos de carneiro entre acantos que cingem o cálate e às vezes se enrolam para cima invertendo as volutas gregas e frequentemente se animalizam tornando-se vermiformes." ¹⁴² Seria esta decoração, em que o bestiário medieval transmuta-se sob inspiração neoplatónica para atingir um sentido erasmiano por vezes quase licencioso, "indecente" para semelhante lugar, que terá levado D. João III a desejar substituí-lo pela obra prima torralviana, *con harto sentimiento de los que la avían visto hazer* como diz Frei Jerónimo Román : muito mais do que a insuficiência técnica do arquitecto em construir abóbadas de berço (aliás, como se viu, duas vezes pensadas e rejeitadas desde 1530) provocando a ruína do claustro, como supôs J. Barreira com base numa leitura incompleta dos documentos então conhecidos.

Desaparecidas as cimalhas *d'allguma boa muldura lavradas que bem pareça ao Romano* e os tramos angulares *com sua cruzaria ao Romano* - que teriam aspecto ainda gótico, pois o contrato fala em uma chave principal e chaves menores de 70 a 80 cms. de diâmetro - essa inocente frescura decorativa só pode ser apreciada nos troços laterais remanescentes, como a escada de ligação ao Claustro de Santa Bárbara e sobretudo as antigas passagens para a Casa do Capítulo e para o Refeitório, hoje muito danificadas pela humidade e o abandono. Qualquer delas repete o esquema medieval de dupla portada inserida nos arcos (como no capítulo de Belém), mas com o

¹⁴² J. Barreira, *Arte Portuguesa. Architectura e Escultura* , p. 222. Deve notar-se que nenhum dos claustros inspirados neste seguiram esse partido ornamental.

peculiar sinal de humildade, introduzido pelo "novo enlhecimento" de 1532, de uma das passagens ser murada.

A caixa da escada para o claustro pequeno, datável desse ano, é inteiramente decorada com um friso de cairéis transmutados em motivos renascentistas (idênticos aos da grilhagem superior da Capela de S. Francisco em Estremoz, de 1535) e apresenta a particularidade única de conter medalhões esgrafitados com cabeças alegóricas, formando um conjunto de extrema raridade. Aí junto está o vão, com decoração algo pesada, onde se abre a porta que dá acesso ao Refeitório, uma sala imponente de 150 palmos de comprimento iluminada por grandes frestas com vitrais, cuja abóbada em berço abatido, muito bem desenhada, assenta em nervuras perspectivadas que mostram o precoce interesse de Castilho por este tipo de representação característico dos escultores, e em particular de Chanterene. Excelente trabalho de escultura é também o dos dois púlpitos, datados de 1535 e 1536, e sua correspondência simétrica com os dois portais à entrada que continham talhas para a água potável, trazida do rio em toneis.

Se a outra comunicação com o antigo corredor do Refeitório (onde, voltados ao Claustro entre luxuriante ornamentação, vêem-se bustos que é costume identificar com D. João III e D. Catarina) sofreu transformações que a tornam de difícil estudo, a passagem para o átrio da Sala do Capítulo que lhe está em frente formava um ponto chave da circulação, no cruzamento da escadaria vinda do piso superior - e do coro e sacristia, a que se acedia pela antiga janela manuelina (hoje recuperada) transformada em porta - com uma outra em sentido inverso, que devia conduzir a uma primeira

portaria que não teve efeito pela reformulação do projecto em 1532. De facto, a datação que hoje se lê na porta entaipada (ANNI DOMINI 1545) deve ser produto de um reavivamento errado, pois é "1535" que tanto Frei Jacinto de S. Miguel como Frei Pedro Moniz aí viram, o que condiz com as datas de 1533 e 1541 gravadas no interior do Capítulo e capitel do átrio. O interessante sistema de cruzar as rampas das escadas, unindo-as por pilastras em volutas de delicado desenho, foi, pois, uma solução de compromisso nascida da alteração de planos.

Os três tímpanos semicirculares que preenchem esse vão constituem um dos trechos iconograficamente mais valiosos de todo o convento. No que faz frente à escada está um medalhão com o busto - o único a ser identificado por uma inscrição - de F. ANT^o LYXBOA DOM PRIOR REFORMADOR DESTE CONVENTO POR MANDADO DELREI DOM IOAM TERCEIRO, de mãos postas, usando o hábito e cogula da Ordem. Ao lado, sobre a porta, é fácil reconhecer S. Jerónimo, ladeado pela gruta entre arvoredos e pelo leão emblemático, ajoelhado ante um altar em cujo frontal lê-se : DEVS PROPITIUS EST OMINI (sic) PECCATORI. Trata-se duma citação jeronimiana ("Deus é misericordioso para com todo o pecador") alusiva à piedade divina que esteve no centro da famosa disputa teológica travada em 1524-1527 entre Erasmo e Lutero sobre a questão da Graça e da predestinação ¹⁴³, sendo, pois, uma proclamação de confiança na doutrina da Graça. Em face de sua data praticamente coincidente com

¹⁴³ A citação é do *Dialogus Contra Pelagianos* de S. Jerónimo, comentado por Erasmo no *De Immensa Misericordia Dei* (1524) que suscitou a ira de Lutero. Sobre a polémica ver G. Chantraine, *Erasmus et Luther: libre et serf arbitre*, Paris, 1981.

essa polémica, devemos entendê-la como uma clara tomada de posição em favor de Erasmo, então no auge da celebridade nos meios peninsulares ¹⁴⁴.

No tímpano a seguir Vieira Guimarães viu "formosos quadros representativos de passagens da vida de S. Soeiro" ¹⁴⁵, e assim se tem repetido desde então. Não atinamos com o lugar onde o ilustre médico-cirurgião possa ter colhido tal identificação; mas o que sabemos é que essa figura com barrete de letrado que segura nas mãos um edifício, tendo atrás de si um báculo e mitra, não pode ser senão Santo Agostinho. De um lado do medalhão está um monge mergulhado no estudo, sentado a uma carteira com estante repleta de livros abertos ou fechados - no que era sem dúvida um exemplo moral destinado à contemplação dos monges -, e do outro o menino que retira com uma concha a água dum rio, alusão evidente ao tão conhecido como apócrifo episódio da vida do Santo ¹⁴⁶. Representado enquanto símbolo da Fé, ele completa o optimismo teológico da Esperança da mensagem jeronimiana e da Caridade, personificada por Frei António de Lisboa.

¹⁴⁴ M. Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, e id., "Erasme et la cour de Portugal", *Etudes sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Paris, 1974, pp. 62 e 68, onde situa em 1533 o apogeu do erasmismo português, quando D. João III chegou a mandar sondá-lo através de Damião de Góis para vir ensinar em Portugal. Cfr. também o nosso artigo "Um autógrafo de Erasmo na Biblioteca de Évora" (no prelo).

¹⁴⁵ J. Vieira Guimarães, *A Ordem de Cristo*, Lisboa, 1901, p. 191.

¹⁴⁶ A lenda começou por ser um *exemplum* retórico medieval da soberba, aplicado no século XIII a um escolástico das margens do Sena, e só mais tarde foi associada ao bispo de Hipona (H. I. Marrou, in *Mélanges De Lubac*, II, 1964, pp. 137-149). Note-se que Erasmo cita-a por duas vezes, aplicada a este (C. Béné, *Erasme et Saint Augustin, ou l'influence de Saint Augustin sur l'humanisme d'Erasme*, Genève, 1969).

A entrada dos monges para o Capítulo fazia-se, assim, debaixo da vista dos três "padres fundadores", que eram, além do próprio reformador da ordem (o que diz sobre o seu peculiar conceito de humildade ...), não os autores da regra monástica sob cujo patrocínio ela se acolhera, S. Bento e S. Bernardo, mas sim os Doutores da Igreja cuja espiritualidade impregnava toda a cultura religiosa de vanguarda da época, S. Jerónimo e Stº Agostinho ¹⁴⁷. Ambos romanos e cristãos modelares, eram os pilares do Humanismo europeu, e não por acaso as duas fontes essenciais do pensamento erasmiano, que o humanista de Roterdão venerava como o mais puro exemplo de vida intelectual a que um cristão podia aspirar. Se recordarmos os livros adquiridos por Frei António para estudo dos noviços, não será exagero concluir que aí pensava e vivia sob o signo de Erasmo, e que a decoração esculpida e a própria arquitectura conjugavam-se para proclamar bem alto esse facto.

Nesse sentido, podemos dizer que o abandono a que em breve seria votada essa sala capitular - com as obras suspensas por ordem de D. João III em 1540 para ser substituída, como é sabido, pela sacristia sob o coro manuelino - e o lastimoso estado de decadência e esquecimento em que se encontra todo esse sector, constituem um testemunho mais do alvoroço com que Portugal abraçou, no início do Renascimento, o humanismo cristão de influência erasmiana, como via de depuração dos valores essenciais

¹⁴⁷ Os 2 santos figuram juntos na célebre tela de Afonso Sánchez Coelho na basilica do Escorial (1580), sobre a qual diz Kubler: "Double portraits of Jerome and Augustine are rare, especially with these episodes" [*Building the Escorial*, p. 135]. Este aqui sustenta um livro fechado, o *Civitas Dei*, sobre que repousa uma miniatura do Mosteiro explicitando o simbolismo que julgamos implícito em Tournar.

do Cristianismo em aliança com o Estado e a sociedade civil, e da eficaz reacção do grupo integrista fulminando-o em nome das ideias que acabariam por triunfar em Trento. E é desolador que os traços desse conflito - um dos mais decisivos da história portuguesa - inscritos nas pedras do claustro principal de Tomar, tenham permanecido até hoje tão desprezados.

O outro grande foco iconográfico situa-se na Capela do Cruzeiro, no centro geométrico do convento e exactamente sobre o eixo marcado pelo Claustro de Santa Bárbara, opondo-se ao seu espaço centrífugo. No ponto de confluência dos três corredores que constituem a zona mais nobre dos dormitórios, junto ao antigo calefatório, o Cruzeiro ergue-se em torre-lanterna coberta por ogivas quase planas e arcos formando um conjunto decorativo, datado de 1533, recoberto de delicados labores no género do plateresco espanhol, atribuíveis a algum dos escultores biscainhos que trabalhavam para João de Castilho - talvez o mesmo Pero de Agorreta que esculpiu a cabeceira e entrada do Capítulo, estilisticamente muito próximos ¹⁴⁸.

Alinhada no eixo da igreja - cuja função substituíra para os monges impossibilitados de caminhar - abre-se aí uma capela de planta quadrada coberta por abóbada de berço contendo 91 caixotões

¹⁴⁸ ANTT, Convento de Cristo. Livro Nº 23, fl. 145 v: *Cje xii dias do mes d'abril de bcRr^a (=1540) annos se fez conta com Pero de la Gorreta da empreitada que lhe era dada no capitulo grande de desfazer & fazer de dous panos do dito capitulo, a qual nom acabou por que Sua Alteza mandou cesar a obra, & nom fez mais que os ditos dous lanços ate a primeira cimalha de cima das janellas excepto huma umbreira de huma das janellas, & desfez outro tanto com parte da entrada do dito capitulo* (inédito); já aí trabalhava em 1534 com um criado e com João de la Reja (ibid., fl. 25). Já falecido em 1552, o seu papel deve ter sido suficientemente importante para dar origem à nobre família dos Agorretas do Paço de Anha (Viana do Castelo), onde em 1580 refugiou-se o Prior do Crato (M. A. Alpuim e E. Vasconcelos, *Casas de Viana Antiga*, 1983, pp. 117-121).

(13 x 7) preenchidos por variada e singular iconografia, de difícil interpretação ¹⁴⁹. Em torno à esfera armilar, cruz de Cristo e escudo real (com vestígios de policromia) sustentados por *putti* em alto-relevo que lhe acentuam perpendicularmente o eixo, ela desenvolve o conhecido tema tardomedieval do desconcerto do mundo através de cenas como a mulher cavalgando o homem - no que aparenta ser uma interpretação folclórica do tópico clássico de Fílis e Aristóteles -, figurações de guerras fratricidas e de "mundo às avessas", o demónio representado como Bobo, sinais astrológicos e a visão apocalíptica de São João, rodeados por grande abundância de motivos florais de todos os feitios. Assim se exprime um imaginário de sabor popular entre o trágico e o irónico - donde o superficial paralelo com a obra de Gil Vicente ¹⁵⁰ - que constitui o polo oposto da optimista mensagem salvífica exibida à entrada do Capítulo.

Essa concentração decorativa contrasta deliberadamente com a nudez dos longos corredores do Dormitório, ritmados apenas pelas portinhas alternadas das celas. Lugar por excelência do recolhimento *que con aver cien hombres no parece viver en el alguno , aqui estan los religiosos como en el cielo quitados de qualquier perturbacion* . Frei Jerónimo Román acrescenta um interessante dado iconológico

¹⁴⁹ Chamou a atenção para o seu interesse Ernesto de Sousa, *Para o estudo da escultura portuguesa*, Porto, 1965, figs. 18 e 19, que relacionou-a (segundo uma sugestão de Raul Lino) com o "Auto de Inês Pereira" de Gil Vicente, representado em 1523 no paço manuelino. Um útil, mas pouco conclusivo, levantamento em Alexandra R. Gouveia, "A cobertura da Capela do Cruzeiro do Convento de Cristo em Tomar", *Boletim Cultural e Informativo* da Câmara Municipal de Tomar, 5, 1983, pp. 39 ss.

¹⁵⁰ Cfr. M. Baktine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970; A.-M. Lecoq, "Le monde à l'envers", *Revue de l'Art*, 33 (Paris, 1976), pp. 83-102; e as actas do Colóquio de Tours *L'Image du Monde Renversé* (Paris, 1979).

ao notar que, embora essa seja a função de qualquer dormitório conventual, *el de Tomar representa mas al vivo esto por su traça y compostura*, porque *esta echo en cruz*, em que os braços de iguais dimensões dispõem-se segundo os pontos cardeais. Escrita por um historiador de arte dos nossos dias esta observação seria banal, mas na pena de um monge quinhentista ela autoriza-nos a pensar que tal interpretação teria por ele sido ouvida na própria comunidade, e que corresponderia à intenção do architecto. Não é só, portanto, pela mensagem esculpida, mas pela sua própria estrutura, que o edifício leva a meditar sobre a Cruz de Cristo e suscita nos seus utentes essa *quietação* do espírito que era a essência da regra.

As celas do dormitório principal são em número de 40 ao longo dos seus 3 braços, e existem outras 20 no andar inferior, que forma como que um entressolo com abóbadas rebaixadas e planas : 12 no corredor que prolonga o eixo do claustro de Santa Bárbara, dotadas de pequenos terraços abertos para Norte, e mais 8 na galeria virada a poente, destinadas aos "letrados" ou mestres do Convento, de maiores dimensões e com larga varanda ajardinada em que cresciam trepadeiras e árvores ¹⁵¹. A cela do Dom Prior ocupava o extremo do braço meridional do dormitório superior, encostada à casa da Livraria, e incluía uma sala para visitas e serventia própria por escada de caracol que subia desde o claustro "dos Corvos". Com vista para a cerca, ela seria mais tarde mudada para o lado oposto, sobre o claustro da Micha.

¹⁵¹ Estas *varandas do dormitorio* foram cobertas em 1593 com lajes de 2 palmos e meio de largura, em "pedra alva e não de pedra amarela nem preta" (*Anais* cit., II, p. 179), estando hoje incluídas na zona ocupada pelo Seminário.

Todas as celas - com excepção da prioral e das dos mestres - obedeciam a um modelo padronizado (em que o desenho das portas e das tarjas a colocar sobre estas foi discutido com o Rei em pessoa), concebido com o fim de tornar as instalações tão acomodadas quanto possível à vida monástica; e talvez não seja impossível encontrar-se um sistema fixo de construção e até de medidas, um "módulo castilhiano", de que temos uma visão externa na repetição de uma mesma tipologia de janelas, com avental e banco para leitura nas celas ou com mainel de capiteis corintizantes nas frontarias, que vinham já talhadas das pedreiras para serem assentes onde fosse necessário. Os braços dos corredores terminam, de facto, em amplas janelas maineladas, sendo as do último andar (de que a do lado Norte apresenta a data de 1541) encimadas por frontão triangular com acrotérios pinaculados.

Os dois quadrantes da metade Oeste do convento constituíam a zona utilitária, com se viu, repartida por outros tantos claustros. A Norte fica o da Micha (ou "mixo", os bocados de pão que aí eram dados aos pobres) como desde o século XIX é conhecido, mas em finais do XVI e no seguinte designado por "Claustro da Procuração". De um só piso, em versão simplificada do da Hospedaria, com capiteis de uma folha em cada ângulo encimada por pequena cabeça, distribuíam-se em seu redor as principais "oficinas" necessárias à vida pública da casa. Está datado de 1541 e 1542 em chaves da abóbada, nos cantos NE e SO respectivamente, embora ainda em 1548 João de Castilho escrevesse que a *claustra dos fornos* (como então a chamavam) estava atravancada de pedra para a cisterna, e esta só

em 1550 se terminasse ¹⁵². Seguindo a minuciosa descrição de Frei Pedro Moniz, depois do corredor de ligação com o andar térreo do Claustro da Hospedaria, no sentido dos ponteiros do relógio, estavam as casas da procuradoria (numa das quais outra chave repete o milésimo 1541), onde o padre procurador despachava os negócios correntes da casa; a cozinha, com poço e escada que ainda desce ao depósito de géneros no subsolo, adaptado por Costa Cabral a lagar de azeite e hoje tido por muitos como "sala iniciática"; a despensa (com data de 1541); no ângulo o açougue e casa de salmoura, depois transformado em armazém de azeite por o sal corroer a pedra (o que obrigou a reforçar com pilares as 4 colunas); o pequeno refeitório dos *donatos* no início do lanço poente; a arrecadação do pão; o forno do pão e casa da lenha. Na face norte a Rouparia do convento e uma sala para os sapateiros, e por fim o "caracol da procuração" ou escada que ligava ao terraço e salas de estudo dos noviços no andar alto (muito deturpado visualmente pela adição barroca do desproporcionado corpo dos novos aposentos do Prior). Outro caracol, a meio do claustro, desce para a cisterna, que Frei Jerónimo Román considerou *de las más capaces que ay en todo el Reyno de Portugal* , alimentada pela água da chuva e dividida em dois compartimentos, de que um abastecia o noviciado e outro a cozinha.

A seguir, um *indeterminado claustro* nas palavras do Dr. Leitão da Fonseca, era o mais utilitário de quantos os textos referem, o que

¹⁵² ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 101, fl. 14: a 16 de Julho de 1550 pagava-se aos servidores que andaram 41 dias *no desentulho da cisterna dos fornos para a lagearem*, e outros no *do cano da cisterna* .

parece reflectir-se nos capiteis aí usados, todos iguais entre si e aos da cozinha, de um tipo rudimentar que vemos aparecer anos antes nas igrejas da Atalaia (1528) e S. Quintino (1532). Ocupado em duas de suas faces pela cozinha e refeitório, eram-no as outras por um vastíssimo celeiro abobadado (actual capela do Seminário), com a data de 1539 numa chave, e pelas adegas, tendo ao centro no subolo outra cisterna para regas. Hoje chamado dos Corvos, mas designado *claustro celeiro* por João de Castilho, mostra nas galerias norte e poente as datas gravadas de 1543 e 1546, o que indica ter sido o último a fazer-se, e que por conseguinte a construção avançou no sentido Este-Oeste. Para este claustro abria a portaria *de dentro* através de um pequeno corredor (protegido por um claustrinho na época filipina) e a respectiva escada de caracol, que devido ao intenso movimento que aí sempre havia é a maior do convento. Na fachada meridional, sobre o jardim fechado do Chouso, corria o *eirado do Padre Frei António*, um terraço ornado de alegretes a que Torralva acrescentaria na base o belíssimo criptopórtico serliano para sustentação do claustro grande, e onde Terzi e Pedro Fernandes de Torres ergueram os arcos do aqueduto.

O último sector, que ressalta para fora da matriz quadrada das "obras novas", é o bloco das *Necessárias*, com seu pequeno claustro de colunas despidas de decoração : aí situavam-se as latrinas e dependências de higiene, tendo no subsolo o depósito para drenagem das águas que corriam por uma cloaca sob o Pátio dos Carrascos até irem regar o laranjal, posto a nível inferior num dos socalcos do terreno que desce para a Mata dos Sete Montes, na cerca do

convento. Esta ocupava vastíssima área adquirida em 1530-32 por Frei António, e incluía algumas pequenas e esquecidas preciosidades arquitectónicas como a Torre de Santa Catarina (com data de 1536) próximo do demolido templo medieval do mesmo nome, do alto da qual goza-se da mais bela vista sobre Tomar e arredores; e a "Charolinha"¹⁵³, uma encantadora ermida de planta circular e pilastras jónicas erguida a meio de um lago, cuja invocação primitiva desconhecemos, mas que devia servir de oratório para meditação pessoal e descanso junto a uma fonte, como no templete do Claustro da Manga em Santa Cruz de Coimbra.

Temos de reconhecer que constitui um problema o facto de semelhante construção não ter tido acesso ao meio por excelência que o Renascimento conhecia para celebrar os grandes eventos: a Literatura. Nenhum poema laudatório, nenhuma descrição (a não ser a tardia de Frei Román), nem mesmo uma referência elogiosa nos escritos dos humanistas da época. Deste ponto de vista, o contraste com as edificações de Évora (ou, mais tarde, as de Coimbra) não poderia ser maior. Mas está por provar que a loquacidade literária seja um factor proporcional à riqueza do conteúdo artístico, e que este não possa dispensar o bulício dos meios de opinião para, na sua mudez, falar por si.

¹⁵³ Este nome era dado, segundo Román (ob. cit., p. 32), ao zimbório gótico da charola, derrubado em 1510 por um raio, e presumivelmente estendeu-se ao templete circular que termina o caracol da portaria de dentro e à capela da cerca, de idêntico traçado.

O significado

Uma obra com a envergadura do Convento de Cristo não podia ser pensada de um momento para o outro ou sem um sólido suporte intelectual. Ela resultou duma acumulação de conhecimentos e experiências, de todo um trabalho de elaboração sobre textos e sobre o papel, cujas múltiplas "fontes" a historiografia da arte levará ainda muitos anos a identificar e esclarecer cabalmente. Mas, quer a sua origem possa ser vista no padrão conventual de Alcobaça ou Belém¹⁵⁴ devidamente regularizado, quer, como julgamos mais provável, na planta hospitalar renascentista (procedente de Filarete mas divulgada pela gravura do tratadista Cesare Cesariano, que reconstitui o *Oecus Cyzicenus* vitruviano como "la magna casa economica del Hospitale maggiore") realizada no Hospital de Todos-os-Santos em Lisboa, transpondo assim o modelo da saúde dos corpos para o da saúde das almas, o que parece indiscutível é que isto correspondia à forte necessidade então sentida de criar um complexo conventual mais adequado às novas exigências da cultura do humanismo cristão : uma obra *que pareça casa de Religião* , como em 1532 dizia ao Papa o rei D. João III.

¹⁵⁴ Esta a posição defendida por E. Lambert, "Les grands monastères portugais. Leur caractère national dans l'histoire de l'architecture internationale", *Bulletin des Etudes Portugaises*, 1953, pp. 93-129. No mesmo sentido, procurando na Idade Média a origem do tipo de mosteiro polifuncional servindo ao mesmo tempo de palácio e panteão régio, colégio, biblioteca, centro agrícola, hospedaria e botica, ver F. Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, 1982.

Assim pensava por Rabelais, misturando elementos tradicionais com a inversão dos princípios da arquitectura religiosa tardogótica, ao imaginar em tom de facécia a Abadia de Thélème, com os seus 9.332 quartos e escadas de caracol em pórfiro de 7 metros de largo sob *arcs d'antique* ¹⁵⁵. A sua descrição no "Livro I" do *Gargantua* (Lyon, 1534) reflecte o mesmo ideal arquitectónico de Tomar, que conheceria a sua máxima realização no Escorial de Filipe II, a tantos títulos análoga a esta, senão mesmo concretamente por ela influenciada.

Sem pretendermos, de momento, ir além do fenomenológico, para nos embrenharmos em qualquer linha hermenêutica cujo aprofundar levaria a um longo desenvolvimento, não podemos, no entanto, deixar de referir um facto que reputamos do mais alto significado para se ajuizar do novo universo de ideias em que João de Castilho estava então mergulhado : o primeiro livro que consta da lista de aquisições de Fr. António de Lisboa, em Novembro de 1533 ¹⁵⁶, foi o *De Harmonia Mundi* (Veneza, 1525), uma suma de conhecimentos neoplatónicos e cabalísticos da autoria de frade veneziano Francesco Giorgi - que ele pode ter conhecido durante os dois meses que

¹⁵⁵ Veja-se A. Blunt, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1963, pp. 7-14.

¹⁵⁶ ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 23, fl. 174: *It. pagou mais o dito Recebedor por mandado do dito padre e perante mim sprivão, de hum livro chamado Armonia mundi biiijL (850) reais, e d'outro chamado Summa predicantium iijc (400) e d'outro chamado Quadragesimal ijL (250) ...* (inédito). A Biblioteca Nacional possui um raro exemplar dessa edição (cota: S.A. 1171 A), e um da de Paris, 1545 (Rel. 3731 A) com anotações e parece ter pertencido ao próprio Frei António de Lisboa, pois não está riscado pela censura inquisitorial e tem escrito em letra quinhentista: "Do uso de frey Antº". Dois outros exemplares da edição princeps existem na Biblioteca de Évora, testemunhando o grande sucesso que a obra conheceu em Portugal.

passou em Veneza ¹⁵⁷, de cujo convento franciscano este era guardião. Nesse tratado da harmonia universal (logo posto no Index) alguns dos *tons* em que se dividem os seus três *cânticos* estão dedicados à concordância entre Vitrúvio, o pitagorismo e o Velho Testamento ¹⁵⁸. Ideias que tinham pleno curso no ambiente tomarense, pois o Dr. Pedro Álvares Seco, no prefácio da IVª Parte de sua "Compilação das Escrituras da Ordem de Cristo" encomendada em 1552 mas só concluída sob D. Sebastião (BNL, Cod. 738), não hesita em justificar a sua divisão em 4 partes *pelas causas seguintes: A principal é porque el-rei D. Sebastião cumpre o número de 4 vezes 4 dos reis que foram deste reino de Portugal por ser o décimo sexto deles. As outras são: Porque 4 são os elementos..., os humores, os tempos do ano, as Virtudes, os Evangelistas; E para que não proceda mais na excelência deste número de quatro, nele se include o número de dez, porque um e dous e três e quatro fazem dez, que é número não somente em si perfeito mas que dá perfeição a todos os números superiores, por quaisquer nomes que sejam chamados, os quais começam em um e acabam em dez*. O sisudo jurista do Convento fazia-se eco, naturalmente, do ambiente neoplatónico e cabalista que vivia à sua volta. Mas ultrapassaria, infelizmente, em muito os limites do presente trabalho, e as capacidades do autor, qualquer tentativa para encontrar a aplicação dessas complexas teorias matemático-

¹⁵⁷ Fr. António de Lisboa, *Viaje a Oriente (1507)*, ed. A. Rodríguez Moñino, Badajoz, 1949: em sua peregrinação a Jerusalém, está em Veneza de 1 de Abril a 4 de Junho.

¹⁵⁸ Sobre Francesco Zorzi (ou Giorgi) e o lugar do *De harmonia mundi* no contexto da cultura arquitectónica quinhentista, ver R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, N. York, 1971, passim; A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turim, 1983, pp. 12-24.

musicais na obra de Castilho em Tomar, onde mais depressa veremos o reflexo das doutrinas estéticas de Santo Agostinho, materializadas no ideal duma *Civitas Dei* terrena.

O agostinho Jerónimo Román descreve-o, de facto, com rara percepção, maravilhado com *una tan gran machina* a que nada falta, um prodígio na extensão dos seus 8 claustros pelo "engenho" e pela "perfeição da arte" que nele pode ser contemplada. Esse universo, fechado sobre si como um microcosmo, evoca pela funcionalidade geométrica a Máquina do Mundo descrita por Camões (*Os Lusíadas*, X, 76-91) e desenhada por Francisco de Holanda ¹⁵⁹; mas, ao contrário da Esfera que os cosmógrafos estudavam, este bloco quadrado é um mundo artificial, construído pelo engenho do arquitecto-demiurgo que, ao formá-lo à imagem da *proporção e da fábrica do strumento absolutissimo que é o homem* (Francisco de Holanda, "Da Pintura Antigua", cap. XXIX), dava assim uma expressão arquitectónica à própria imagem da perfeição divina.

Confrontada com essa dimensão sobrehumana da arquitectura renascentista, a mordaz crítica dos romanos lançou sobre Bramante a fama e alcunha de *Ruinante* pelas muitas demolições que ele fizera em Roma, e um diálogo cómico da época punha um interlocutor de S. Pedro, irritado com a perda da sua basílica, a preveni-lo dele ser capaz da destruição *di Roma tutta e del mondo, se avesse potuto* , e

¹⁵⁹ Cfr. S. Deswarte, "La "Machine du Monde": Camoens et Francisco de Holanda", *Arquivos do Centro Cultural Português* , XVI, Paris, 1981, pp. 325-344. Para o estudo da Esfera, ver a edição comentada de Pedro Nunes, *Tratado da Sphera* (1537), Acad. das Ciências de Lisboa, 1940; A. Cortesão e L. Albuquerque, *Obras Completas de D. João de Castro*, I-IV, Coimbra, 1968-1981; e para os aspectos filosóficos e míticos, A. da Câmara Pereira, *Mundivisão artística da Terra e do Universo*, Lisboa, 1989.

de querer refazer a própria escada do Paraíso ¹⁶⁰. Nisso mais feliz do que o seu contemporâneo, Castilho mereceu o elogio de *homem para construir o mundo* que em 1542 lhe dirigia Luís de Loureiro, e teve a fortuna rara de ver concluído por suas mãos um "mundo" para ser habitado por uma humanidade renascente.

¹⁶⁰ A. Guarna, *Simia* (1516), ed. E. Battisti, Roma, 1970. Cfr. F. Borsi, *Bramante*, Milão, 1989, p. 30.

II. A DESCOBERTA DO CLASSICISMO

Após uma década de árduo trabalho, da sala de desenho à pedreira e aos andaimes, desdobrando-se em todo o tipo de ocupações a fim de erguer o colosso das "obras novas" de Tomar, João de Castilho estava senhor de um estilo que podia aplicar a qualquer género de construção ou lugar. Vemo-lo desenvolver esse estilo forte e sóbrio, de costas voltadas para a Idade Média, combinando uma poética de grandes espaços e efeitos de massas com a frescura juvenil da delicada decoração protorrenascentista. Mais do que nas suas grandes proezas técnicas, a genialidade de Castilho manifesta-se no modo como, munido de escassa informação artística, sem referências eruditas à Itália como modelo e ignorando o culto do antigo, foi capaz de criar uma maneira de conceber e compor estruturas espaciais, murárias e planimétricas mais de acordo com a ideia de *romano* do que até então alguém fizera. Podemos dizer que ele avança na rectaguarda do movimento renascentista português, garantindo e consolidando as posições abertas pelo grupo mais progressivo centrado em Évora que tinha na figura inquieta de Chanterene o seu corifeu, dando expressão tectónica duradoura às suas conquistas plásticas.

No clima estimulante de humanismo da década de 30 ¹⁶¹, sob a influência das ideias e leituras de Frei António de Lisboa, a sua obra vai-se clarificando e enriquecendo com soluções cada vez mais explícitas, atingindo uma intuição da qualidade física do espaço construído que liga indissoluvelmente a legibilidade tectónica a uma metodologia mais intelectualizada de composição : a geometria "faz-se" arquitectura, e a organização formal dos espaços procura não só adequar-se às suas funções mas exprimir as leis gerais do universo.

Nesses primeiros anos, o Convento de Cristo cresce em simultâneo com a definição muito pessoal de um novo estilo, a cavalo sobre duas épocas. Se a hierarquização ascendente dos níveis espaciais, o sentido de tridimensionalidade obtido pela intersecção de longos blocos prismáticos, e alguns persistentes estilemas (como o emprego de abóbadas de nervuras) pertencem ainda ao mundo gótico, os temas essenciais da arquitectura do Renascimento encontram-se já aí presentes : o controle da luz pela forma e colocação das aberturas e pelo chanfro das arestas dos arcos; o conceito de hierarquia das formas traduzido no perfil das diferentes nervuras e no uso dos tipos de colunas e capiteis, tanto mais ricos e variados quanto mais importante a sua função; o sentido do ritmo, obtido através da repetição alternada de espessos pilares contrafortantes com

¹⁶¹ Esses anos costumam ser vistos como os da eclosão do Humanismo português, de que a balisa inicial é posta por J.V.Pina Martins na edição por Martinho de Figueiredo, o antigo discípulo de Poliziano e professor da Universidade em Lisboa, da *Epistola Plinii secundum veras lectionem ex exquisitissimis & antiquissimis exemplaribus* (Lisboa, Germão Galharde, 1529), e J.S. Silva Dias na transferência da Universidade para Coimbra em 1537. Mesmo que hoje seja preferível a posição de A. Costa Ramalho, que retrocede o início do movimento para a vinda de Cataldo em 1485, aqueles factos marcam a sua plena afirmação (cfr. Luís de Matos, "Humanismo", *Dicionário de História de Portugal*, s.v.).

aberturas maineladas, cuja feliz articulação cria efeitos por vezes próximos dos do *tramo rítmico* definido por Alberti e Bramante ¹⁶².

A verdade é que esta linguagem inovadora havia sido alcançada muito mais por uma decantação das formas góticas do que pela consciente imitação de modelos renascentistas. Não faltavam, é certo, fontes de informação acessíveis a um arquitecto de mediana cultura literária como seria Castilho, tais como o tratadinho de Sagredo, que no entanto pouco lhe traria de novo ¹⁶³, ou o grande fólho vitruviano de César Cesariano, que só mais tarde viria a "descobrir" e aproveitar convenientemente. Também não seriam raros os desenhos de obras antigas ou italianas, pois não faltavam ocasiões para adquiri-las, e as gravuras que circulavam deviam ser já abundantes ¹⁶⁴. A Biblioteca Nacional de Lisboa conserva uma valiosa recolha que tem, segundo julgo, escapado à atenção dos investigadores, constituída por uma série de 29 gravuras de elementos diversos (capiteis, bases e entablamentos) das ordens coríntia, dórica e compósita, colhidas de edifícios romanos com as respectivas medidas ou nascidas da fantasia arqueológica do artista, que foram gravadas em Roma entre 1535 e

¹⁶² Sobre o conceito de *rythmische Travée* (Geymuller, 1875) ver K. De Jonge, *La Travée alternée dans l'architecture italienne de la Renaissance: origines et développement*, Univ. Católica de Lovaina, 1986.

¹⁶³ J. Vieira Guimarães procurou, sem sucesso, explicar a modernidade do Convento pela influência de Sagredo (*Tomar - Srª Iria*, Lisboa, 1927, pp. 243-9).

¹⁶⁴ Um exemplo, apenas, do apetite por imagens italianas na cultura visual do Renascimento português: os 3 monges crúzios que foram a Roma em 1558, compraram, entre muitos livros, "30 papeis de marca grande empressos de diversas figuras e debuxos e LX (60) pequenos de imagens", e "tres cartas grandes do dia do Juizo estampadas e tiradas do que pintou Michael Angelo em a capella do papa" (M. H. Cruz Coelho e M. J. Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, 1990, pp. 111 e 164), ou seja, alguma das gravuras do Juizo Final que se vinham multiplicando desde 1543 (R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Laterza, 1981, cap. II).

1537 por um precursor de Sérlio ¹⁶⁵. Mas estas fontes soltas eram manifestamente insuficientes para atrair o arquitecto a uma nova linguagem ou iniciá-lo na lição do antigo. Foi na experiência diuturna do trabalho - o seu melhor mestre - que Castilho colheu o estímulo e os ensinamentos para aperfeiçoar o seu estilo.

A margem de criatividade deixada pela indefinição dos "debuxos", à boa maneira medieval, acabou por revelar-se, nesse contexto cultural recheado de novidades, uma apreciável vantagem, ao permitir a incorporação daquelas ao projecto primitivo e a constante actualização e maturação do arquitecto, que acompanha as solicitações do meio e reflecte sobre elas em busca de soluções inovadoras. Entre o Claustro de Santa Bárbara e a portaria e claustro da Hospedaria, por exemplo, é evidente o progresso no sentido de um modo mais arquitectural e mais "ao romano" de entender a forma. E não será descabido recordar que, antes da vinda de Gregório Lopes em meados de 1536 com o fim de pintar os painéis dos altares da Charola - que são dos melhores quadros de toda a pintura portuguesa do Renascimento, formando um belo complemento às "obras novas" castilhanas -, já aí existia um clima cosmopolita do qual participaram alguns pintores e escultores, ao que parece especialistas em restauro chamados por Frei António para limpar e

¹⁶⁵ Cota: BA 321 A (encadernadas a seguir à *Regola* de Vignola). Julgamos, porém, que trata-se de uma tiragem tardia, do último terço do século XVI: cfr. M. J. del Olmo in *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1988, pp. 149-155; H. Zerner, "Appendice" in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Paris, 1988, pp. 288-9.

completar a decoração manuelina da igreja, de nacionalidade francesa, saboiana e italiana ¹⁶⁶.

À mesma fase estilística pertencem outras obras em que Castilho andou ocupado durante esses anos. Da iniciativa do infatigável Frei António de Lisboa, tratava-se de construções pertencentes à ordem ou com ela relacionadas, como reparações em lagares e a construção da ponte sobre o Nabão; a igreja matriz de Pias (hoje Areias), elevada a vila em 1533, que repete o modelo de torre-galilé que encontrámos na Atalaia; a Casa dos Cubos em Tomar, armazens para recolha dos dízimos dos rendeiros com sala alta (cuja porta, datada de 1537, serve agora de entrada ao edifício do Turismo) e ampla escadaria conduzindo a uma varanda, tudo demolido em 1930 ¹⁶⁷; a Granja ao norte da vila, transformada por Frei Pedro Moniz e Diogo Marques Lucas (hoje uma residência particular); as casas de Almeirim para os freires e o próprio arquitecto; e a quinta da Cardiga, notável complexo agrícola construído à beira-Tejo para repouso de D. João III quando fosse de visita a Tomar, um cuja habitação funde o tipo renascentista da casa quadrada com o

¹⁶⁶ ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 23, fls. 174-5 (Dezembro 1533): pagamento de 2.600 reais a mestre Francisco Frances de feittio de hum paynel novo dos grandes pera a charolla & asentar os Retavollos da dita charolla e a Reymom Frances de sua empreitada que fez com o dito padre por alimpar os Retavollos e mais os vitrais de todo o convento (é o conhecido restaurador saboiano Reimão d'Armas); fls. 179-184: a Suplix Italiano ymaginario de hum Retavollo de barro da quinta angustia que fez com sua obra de maçonaria & de alimpar e conçertar outro Retavollo pequeno de Sam Jeronimo oyto mil e iiii (300) reais por mandado do padre frey Antonio que esta obra mandou fazer, e mais pagamentos por 8 imagens para os altares e outras 6 imagens pequenas que falecião nos altares pagas em 1535 a este Suplício Italiano imaginário (inédito).

¹⁶⁷ E. S. Figueiredo e Silva, "Os Cubos", *Anais da União A.M.O.C.*, II, pp. 135-45.

medieval da casa com torre, sendo ainda reconhecíveis numerosos traços da época de Castilho.

Costuma também ser-lhe atribuído o Convento de Santa Iria, fundado em 1523 na vila baixa e edificado mais tarde por um irmão de Frei António, tendo a data de 1536 gravada no portal ¹⁶⁸. Mas do ponto de vista arquitectónico esta é uma obra menor, cujo principal mérito reside na alta qualidade do mestre que lavrou os relevos das pilastras, mais finos e simétricos do que é habitual por aquela data; o edifício em si, assaz incaracterístico, provavelmente é devido ao pedreiro tomarense Diogo Nobre e seus ajudantes Henrique Fernandes e João Pires, que em 1529 aí trabalhavam ¹⁶⁹. Já o mesmo não diremos da igreja de Santa Maria do Olival, cabeça e panteão da Ordem de Cristo, cujas capelas do flanco à esquerda litúrgica, onde estão sepultados Gualdim Pais e os mais ilustres cavaleiros, assim como a sacristia (datada de 1543), traem a maneira pessoal praticada por João de Castilho durante estes anos. Há todo um conjunto de obras desse período a que o seu nome tem sido associado, como as igrejas de S. Pedro de Dois Portos (Torres Vedras), matriz de Sesimbra (1534), da Castanheira (11532) ou o

¹⁶⁸ A janela que o ladeia foi deslocada do primitivo coro alto ao ser este transformado em varanda e passagem para o claustro (J. Vieira Guimarães, *Tomar - Stª Iria* cit., p.239), talvez pelo arquitecto Nepomuceno a quem o edifício pertencia no fim do século passado.

¹⁶⁹ ANTT, Convento de Cristo, Maço 2: carta de venda a 7 de Outubro de 1529 de um olival de Santa Iria e outro de Diogo Nobre, pedreiro, e sua mulher Mécia d' Évora, ao Convento de Cristo, feita dentro do mosteiro, em que os outros pedreiros assinam por as freiras não saberem escrever. Diogo Nobre, morador em Tomar, fez em 1513 as armas e esfera para o Lagar d'El-Rei ainda lá existentes, trabalhando com Simão e Luís d'Évora (ANTT, Núcleo Antigo, N.º 915, fl. 92); concluiu em 1536 uma empreitada para "corregir" o Castelo (ANTT, Convento de Tomar, Livro N.º 23, fl. 129 v); e em 1551 ia a Abrantes ver uma obra (cfr. nota adiante).

refazimento das naves da de Marvila em Santarém : o ar castilhiano coloca-as claramente na órbita do arquitecto, mas é improvável uma intervenção sua pessoal e directa.

A essa maneira muito característica de conceber o espaço e de talhar moldurações e nervuras em formas compactas, que começava então a criar escola no centro e sul do país, faltava, no entanto, uma componente essencial à plena afirmação do Renascimento : o entendimento do objecto arquitectónico como um todo definido por regras precisas de harmonia, em células espaciais ordenadas segundo uma orquestração cujas normas haviam sido fixadas pela arquitectura antiga e redescobertas pela italiana e de que a imitação constituía o princípio fundamental. Faltava a Castilho erguer-se da prática empírica à teoria, de um estilo pessoal ao universal, da síntese comprometida com correntes diversas à verdadeira síntese baseada na aceitação de uma única linguagem à antiga levada às últimas consequências - numa palavra, a atitude cultural que designamos pelo nome de classicismo.¹⁷⁰

A fase final da vida de Castilho é marcada pelo selo dessa última e decisiva descoberta, não "em súbita visão de Damasco"¹⁷¹ mas como

¹⁷⁰ Sobre o conceito de "classicismo" em Arquitectura, entre a imensa bibliografia existente, veja-se J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Londres, 1964; E. Panofsky, *Idea: A concept in art theory*, N. York, 1968 (ed. orig.: 1924);

H. Burns, "Quattrocento architecture and the antique: some problems", in R.R. Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture, 500-1500*, Cambridge, 1971, pp. 269-287; e M. Greenhalgh, *Classical Tradition in Art*, Londres, 1978.

¹⁷¹ A expressão é de J. Barreira (*Arte Portuguesa* cit., pp. 221-3), que apesar de insistir no factor da imposição estranha, soube ver bem esta "última fase" de Castilho e sua continuidade com a anterior. Infelizmente a sua intuição não teve sequência: o mais recente estudo dedicado a Castilho propõe uma classificação em "ciclos" segundo critério geográfico que confunde a sua evolução estilística (M.C. Pires Coelho, "O contributo de João de Castilho ..." cit.).

ponto de chegada de toda uma progressão lógica. Em idade já mais do que madura, o arquitecto acaba por cortar o cordão umbilical que ainda o prendia à Idade Média e lança-se arrojadamente nesta derradeira aventura, que, bem vistas as coisas, marcava mais um começo do que um ponto de chegada. A conquista do edifício como organismo tridimensional faz-se, agora, pela via da homogeneidade criada pela agregação de células espaciais segundo esquemas planimétricos e volumétricos centralizados. O que significa aderir a todo um sistema de valores plásticos - e o mundo cultural que lhe subjaz - que vai muito além do simples modo *ao romano* de compor e decorar em formas adjectivas, para atingir a própria substância do espaço, através de um ideal de Beleza mais harmónico e "clássico". Quaisquer que fossem os vectores desse último grau de maturação estilística, eles não podiam deixar de incluir uma atenção reforçada aos tratadistas - ao estudo e imitação dos modelos que a imprensa divulgava como paradigmáticos - e o reconhecimento da Itália como ponto de referência a copiar e emular, como já ocorria na Literatura, assumindo assim em pleno a consciência cultural do Renascimento.

O papel da arte antiga terá sido menos determinante, não só pela escassa e pouco consistente informação disponível entre nós a seu respeito - e vimos já as extrapolações míticas a que tal limitação conduziu o ambiente humanístico de Évora - mas também pela singular atitude portuguesa de moderação reticente em face da herança greco-romana motivada pelo papel dos Descobrimentos, num *classicismo crítico* de que noutra lugar falámos, "temperado pela experiência dos vastos horizontes da humanidade em que o modelo clássico esbatia o seu prestígio, reduzindo-se a uma proposta cultural

de valor relativo. Para olhos habituados ao Ganges, o velho Tibre não podia, de facto, exercer nas margens do Tejo um fascínio fora de discussão".¹⁷² Sintomático dessa peculiaridade portuguesa é o facto de ter servido de catalisador de sua aprofundada consciência da linguagem arquitectónica uma longa estadia no Norte de Africa. Uma vez mais, como em 1529, eram o distanciamento que essa viagem proporcionava, a experiência directa do exótico e a escola de rigor da arquitectura militar que lhe abriam os olhos para o valor da noção de sistema e da imitação do exemplo italiano. Referimo-nos à sua ida a Marrocos em 1541 para dar execução à política que ele próprio havia, doze anos antes, contribuído para definir.

Mazagão

João de Castilho já passava dos 60 anos bem conservados, e viveria ainda mais de 10¹⁷³, quando, no Verão de 1541, foi enviado de urgência a Mazagão com o fim de aí erguer já não uma *fortaleza roqueira* mas toda uma cidade-fortaleza, para servir de último reduto ao domínio português. Diante do avanço imparável das forças do Xarife, que em Março ocupara de surpresa Santa Cruz do Cabo Gué (Agadir). D. João III decidiu-se, finalmente, a modernizar as

¹⁷² R. Moreira, "Arquitectura", in cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Arte Antiga I*, Lisboa, 1983, p. 311.

¹⁷³ Não é conhecida a data exacta da morte de João de Castilho: ele assina com letra muito tremida, indicando avançada idade, uma carta de 1551 (F. Sousa Viterbo, *Dicionário* cit., I, p. 201), que deve datar de Fevereiro, e em Julho desse ano desistia da empreitada do convento, sendo já dado como falecido a 1 de Janeiro de 1553 (id., *ibid.*, pp. 534-7). A sua morte terá, pois, ocorrido no ano de 1552.

condições defensivas das restantes praças consideradas viáveis, encarregando o Infante D. Luís de reunir uma junta de architectos e peritos militares para discutirem sobre o modo de construir essas fortalezas *à semelhança das que se fazem em Itália*, tendo Francisco de Holanda, recém-chegado de Itália, contribuído com desenhos e um projecto inexequível ¹⁷⁴. O papel essencial coube a Miguel de Arruda, representante da família mais tradicionalmente ligada à engenharia militar e filho de Francisco de Arruda, embora pelo menos Diogo de Torralva, genro deste último, tivesse igualmente participado nessas discussões, com carácter pioneiro em Portugal.

A tentativa - algo tardia, como desde 1534 advertira o Infante D. Fernando - para acertar o passo com o que de melhor se vinha fazendo nesse campo nos países mais avançados, sobretudo na Itália, encontrara no Infante D. Luís um defensor entusiasta após a sua triunfal participação ao lado do imperador Carlos V na conquista de Tunes em 1533, em que teve papel de vulto o engenheiro italiano Benedetto da Ravenna (act.1510-55). Não admira, assim, que tenha sido a este, então a residir em Sevilha, que se recorreu em 1541 para fornecer os desenhos que ninguém em Portugal estava habilitado a fazer. Obtida a autorização do Cardeal Tavera, que governava a Espanha como regente na ausência de Carlos V, e por intermédio do feitor português na Andaluzia, logo em Maio desse ano Miguel de

¹⁷⁴ Veja-se sobre a questão o nosso estudo "A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal", in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 281-305. Dois aliás excelentes estudos sobre Mazagão (A. Dias Farinha, *História de Mazagão durante o período filipino*, Lisboa, 1970, e A. Ferreira do Amaral, *História de Mazagão*, Lisboa, 1989) aceitam a autoria reivindicada por Holanda, ignorando as razões artísticas que obrigam a rejeitá-la.

Arruda ia encontrar-se com Benedetto ao Porto de Santa Maria, junto a Cádiz, e daí partiam ambos para Ceuta.

Dois volumes manuscritos contendo algumas centenas de rascunhos de cartas régias, que se conservam ainda inéditos na Biblioteca Nacional de Lisboa, documentam profusamente todo esse processo, as suas peripécias e dificuldades ¹⁷⁵. Aqui, interessa-nos apenas assinalar a presença do italiano, rodeado de atenções pelos capitães das praças por onde passava e bajulado por Arruda, deixando um rasto de modernidade desde Ceuta até Safim. A 25 de Maio chegavam a Ceuta, tendo Benedetto de retornar a Espanha por causa das fortificações que fazia em Gibraltar ¹⁷⁶; mas em fins de Julho voltava a reunir-se com Arruda para irem juntos a Mazagão, onde esperaram a chegada de João de Castilho ¹⁷⁷ *pera Benedito lhe dar a enformaçam que parecer necessaria , que lhe sera muy boa pera o que se ouuer de fazer* (BNL, Cod. 1758, fl. 462). Afastado do processo decisório devido à sua ocupação em Tomar, Castilho esteve, no entanto, no centro da fase projectual de maior importância, que consistiu em traçar a fortaleza no sítio previamente escolhido por Diogo de Torralva. Ao ir em finais de Agosto com Miguel de Arruda a Azamor e Safim - logo evacuadas por não oferecerem condições de defesa -, Benedetto deixava definidos os planos para a grande

¹⁷⁵ BNL, Cods. 1758 e 1762: já referidos, mas pouco aproveitados, por H. Lopes de Mendonça, *Notas sobre alguns engenheiros nas praças de Africa*, Lisboa, 1922. As cartas mais importantes foram copiadas pelos Gen. Brito Rebelo e publicadas nas *Sources*.

¹⁷⁶ Carta do capitão de Ceuta, Afonso de Noronha, a D. João III, de 7 de Junho de 1541: F. Sousa Viterbo, *Dicionário*, I, pp. 67-69, e *Sources Inédites pour l'Histoire du Maroc*, III, Paris, 1948, pp. 433-439 (com notas). Sobre Benedetto da Ravenna ver *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.

¹⁷⁷ Era aguardado a 16 de Julho, e a 17 de Agosto já aí se encontrava (*Sources*, IV, p.10).

fortificação abaluartada de Mazagão (que seria oficialmente fundada como vila pelo capitão Luís de Loureiro a 1 de Agosto de 1541) ficando Castilho encarregado de erguê-la no mais curto espaço de tempo possível.

Desse colóquio de arquitectos ao mais alto nível conhecemos apenas os resultados; mas não é difícil imaginar o clima de enorme responsabilidade que o rodeou, bem como o impacto que terá tido sobre Castilho o convívio e intenso trabalho intelectual quer com a geração mais jovem representada por Torralva e por Miguel de Arruda quer, e sobretudo, com o engenheiro transalpino formado na tradição albertiana da Itália Central. Se a sua missão era erguer rapidamente uma força inexpugnável, podemos dizer que o êxito foi total : Mazagão teve as suas muralhas construídas no tempo "record" de pouco mais de um ano ¹⁷⁸, e apesar do permanente desgaste dos inimigos e do mar, permaneceu intacta durante séculos, apenas sendo abandonada em 1769 por uma decisão polémica do Marquês de Pombal, em parte destruída pelos próprios retirantes portugueses. Castilho dirigiu com mão forte uma multidão de mais de 1.500 pedreiros, na sua maioria recrutados em Tomar (o que deve ter provocado a virtual suspensão das obras no Convento durante todo o ano de 1542) e em Évora, e manteve o Rei sempre informado do que se ia passando por cartas pessoais ou através do vedor João Ribeiro. Ao ser mandado regressar aos 19 de Outubro de 1542, *pois sera bem que venha descansar de seus trabalhos* - embora por

¹⁷⁸ Começados a abrir os alicerces em Agosto de 1541, um ano depois a muralha passava de 8 metros de altura, comemorando-se a 18 de Agosto de 1542 com uma festa o facto da maré não penetrar mais no interior (BNL, Cod. 1758, fl. 139). [Doc. 20]

179 - escrúpulo profissional adiasse esse regresso para finais de Dezembro o arquitecto deixava realizada uma obra gigantesca, que ainda hoje impressiona quem a visita. Com a sua cerca abaluartada de 1 km. de perímetro em forma de estrela de 4 pontas, que por vezes chega a atingir os 12 metros de espessura, a "*Cité Portugaise*" de El-Jadida ("A Nova", nome da actual cidade construída em 1820 sobre as ruínas da antiga) constitui a principal atracção turística dessa próspera região e um dos mais conhecidos cartazes de todo Marrocos.

Mas Mazagão não pode ser compreendido sem Tomar, assim como Tomar ganha muito em ser comparada com Mazagão : o facto de terem sido erigidas em simultâneo pelo mesmo arquitecto não faria esperar outra coisa, antes estranha que o paralelo não tenha ainda sido estabelecido. Não se trata, porém, de uma relação de sentido único. Se diversos aspectos da obra marroquina - a começar pela sua solidez tectónica e pelos princípios de funcionalidade e racionalismo por que se rege - encontram a sua origem e explicação no estaleiro tomarense, outros há que constituem experiências inovadoras que irão ter a sua sequência nas margens do Nabão. A famosa Cisterna, alimentada por um aqueduto (demolido quando do cerco de 1562) e só concluída em 1547 pelo mestre Lourenço Franco - que, sintomaticamente, está no ano seguinte no Convento de Cristo - , com as suas amplas salas rectangulares para celeiro e o eirado superior, é uma evidente derivação de Tomar, cuja cisterna do "claustro celeiro"

179 BNL, Cod. 1758, fls. 117-8, 122 e 132: ementas de cartas da mão do secretário Pero de Alcáçova Carneiro; e carta de Luis de Loureiro, de 15 de Dezembro de 1542 (*Sources*, IV, p. 17).

copia nas abóbadas de nervuras chanfradas. Tal como as escadas de dois lanços e parapeito liso que Castilho encostou a cada um dos torreões circulares do anterior castelo manuelino (em cujo pátio interno foi escavada a cisterna, ficando os cubelos a servir de paióis e casas da guarda) são réplicas da escada de acesso à sala alta do edifício dos Cubos, e as chaves das abóbadas repetem literalmente algumas que encontramos em Tomar. Até pela aliança simbólica dos alimentos essenciais da água e do pão com o utilitário hospital da Misericórdia que ocupava uma face hoje vazia, a célebre cisterna de El-Jadida aparece-nos como um fragmento do Convento de Cristo transportado para o litoral marroquino.

Tudo isso criava a consciência de se estar a fazer uma obra pioneira e única, em clara emulação com a Itália. João Ribeiro escrevia a 15 de Setembro de 1542 a D. João III que, concluído o aqueduto para trazer água à cisterna, *a Villa ficará a mais homrada cousa que se vyo no mumdo todo* ; e na semana anterior João de Castilho pedia reforços ao Rei para terminar *este tão homrado edefiçio que he o melhor que se fez no mundo, nem se achará em Italya* ¹⁸⁰. De facto, alguns troços de Mazagão constituíam novidades absolutas - atribuíveis, sem dúvida, ao traço ou às ideias deixadas por Benedetto da Ravenna - que iriam renovar o estilo do velho mestre. É o caso do traçado urbano apenas esboçado pelo engenheiro italiano, mas de que os construtores não estavam autorizados a

¹⁸⁰ BNL, Cod. 1758, fls. 141 e 143 (inédito). Deixamos para outra ocasião a análise técnica da vila-fortaleza de Mazagão, do ponto de vista da arquitectura militar, que empreendemos em 2 campanhas de estudo em 1988 e 1989 com o patrocínio do Instituto de Sintra, no âmbito de acordo de geminação entre essa vila e o município de El-Jadida.

afastar-se ¹⁸¹: como a trapezoidal Praça do Terreiro, composta segundo as regras da perspectiva albertiana num esquema semelhante ao de Pienza, que introduzia o tema novo da inserção dos objectos arquitectónicos num conjunto urbanístico harmonioso. E é, sobretudo, o da igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, padroeira da vila, um edifício de dimensões modestas que tem passado despercebido (é hoje um centro de artesanato), mas que constitui nada menos que uma réplica fiel e simplificada do modelo fixado por Alberti na basílica de S. André de Mântua.

Se abstrairmos da pesada torre que a esmaga visualmente (um inestético acrescento dos missionários espanhóis do século passado, já que a igreja originalmente, por razões de defesa, não tinha torre), e das camadas de reboco amarelo com que há poucos anos cobriram as suas paredes e as próprias cantarias, teremos aí uma estrutura de inquestionável pureza clássica de linhas, com a sua fachada em rectângulo áureo sobrepujada por frontão triangular e decorada com um apainelado de belo efeito, criando a sugestão de pilastras e dos tramos rítmicos que caracterizam a igreja de Mântua. É um desenho que apenas Benedetto podia ter realizado, actualizando recordações antigas; mas que não deixaria de tocar fundo na sensibilidade de Castilho, ao executá-lo.

¹⁸¹ Carta s/d. (mas de Outubro de 1541) de D. João III a Luis de Loureiro, anunciando-lhe responder em breve sobre a *grandura das ruas e quantas hão de ser*, e diz ter sido *enformado que em algumas cousas da traça desa fortaleza que fez Benedito a quereys la mudar e posto que aja por certo que bem mo escrevedes se nam fara em cousa alguuma dela mudança todavia ey por meu serviço que a nam faças e que conforme a ela e a ordem que ele niso deixou se faça toda a obra...* (id., ibid., fl. 96; inédito).

Esta igreja, de ampla nave única com capelas laterais, estava já coberta em madeira na década seguinte, devendo-se, por conseguinte, atribuir a Castilho o essencial da sua construção. São, de resto, iniludivelmente castilhianas as molduras de perfil sinuosas das frestas da capela-mor (idênticas às das janelas do refeitório de Tomar) bem como o traçado do arco cruzeiro : sinal de que o mestre não se preocupou com a ordem régia de executar mecanicamente o desenho do italiano, mas trabalhou sobre ele e modificou-o, modificando-se ao mesmo tempo. O pesadíssimo esforço para a construção dessa "cidade ideal" renascentista de Mazagão - a primeira experiência do género feita fora da Europa - não foi, assim, apenas um desafio às suas energias físicas, mas um verdadeiro e estimulante repto intelectual.

O Mausoléu de D. João III. e a "obra nova" de Tomar

Ao regressar a Tomar após mais de um ano e meio de ausência, Castilho não podia ver com os mesmo olhos de antes os debuxos que fizera para completar a sua obra tomarense. O próprio ambiente mental havia entretanto mudado, o seu filho António fazia os estudos preparatórios para ingressar na Universidade de Coimbra, e as obras que o irmão Diogo aí iniciava destinadas aos colégios universitários constituíam um estímulo mais para a sua maior dedicação ao estudo e à reflexão teórica. Nada exprime melhor a mudança entretanto verificada do que o aparecimento dos primeiros livros sobre

arquitectura escritos ou impressos em Portugal : durante a ausência de Castilho, encarregara o Rei uma tradução para português do *De Architectura* de Vitrúvio ao cosmógrafo Pedro Nunes, que sabemos ter sido completada, e saíam dos prelos do impressor régio Luís Rodrigues nada menos de 3 tiragens sucessivas do tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*, incorporando ao texto espanhol de 1526 as adições e gravuras incluídas nas versões francesas ¹⁸². Ponto de viragem no processo da transformação do pedreiro medieval na nova imagem humanística do "arquitecto" (um termo que só então começava a tornar-se corrente, sendo já usado em 1547 por D. João de Castro sem necessidade de explicá-lo, ao invés do que sucedia em 1539 com o embaixador português em Itália), também Castilho podia dizer como Francisco de Holanda, que ao regressar "não conhecia esta terra, como quer que não achei pedreiro nem pintor que não dissesse que o antigo (a que eles chamam modo de Itália) que esse levava a tudo..." ¹⁸³

Para além de prováveis motivações pessoais - como o exemplo da geração mais jovem e do próprio irmão - que nos escapam, e são aliás irrelevantes para o caso, era todo um ambiente intelectual renovado que João de Castilho vinha encontrar, e que levou-o, perspicaz como sempre, a colher no ar as tendências de mudança e a dar-lhes expressão física através de uma arquitectura mais culta e mais sábia.

¹⁸² Sobre este surto editorial de 1541 ver R. Moreira, "A Arquitectura Militar do Renascimento em Portugal" cit., e F. Marías e A. Bustamante, introd. a *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.

¹⁸³ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, cap. XIII: cfr. ed. A. González García, Lisboa, 1983, p. 87.

Se o piso alto do Claustro da Hospedaria, terminado em 1543, já devia estar delineado desde antes, é em certos fragmentos do Convento que podemos apreender a mudança de rumo do architecto. O primeiro indício de abertura ao clássico encontra-se nas frestas que ornarn a torre-lanterna do cruzeiro, cobertas de meios relevos muito escavados com motivos triunfais antigos (panóplias, bandeiras, caveiras com cabelo) que parecem inspirados na Coluna Trajana. O carácter fortemente antiquizante que revelam surge neste contexto como uma novidade.

A sua colocação tardia em relação à estrutura do cruzeiro é confirmada pela data de 1544 aí gravada duas vezes, que escapou ao levantamento de Santos Simões mas vê-se bem quando observada com binóculos. Da mesma época, aproximadamente, será a elegante galeria adossada ao braço Norte do dormitório, formando um andar alto sobre o 2º piso do Claustro da Hospedaria, em que pela primeira vez aparecem colunas jónicas tão correctamente formadas quanto as que Chanterene fizera havia pouco na Graça de Évora.

Por outro lado, D. João III começa a manifestar um crescente interesse pela obra de Tomar. Após a rápida inspecção que aí efectuara em 1536, é depois de trocar Évora por Lisboa que as visitas se tornam mais frequentes e o entusiasmo com que acompanha o andamento dos trabalhos chega a tocar as raias da obsessão : não regateia verbas para o seu avanço, cede a todos os pedidos de Frei António, e troca assídua correspondência com o architecto para estar ao corrente e poder decidir de tudo, descendo a minúcias como a escolha das mesas para o refeitório, o desenho das portas das celas e até as suas fechaduras ! Não é por acaso que a dezena e meia de

cartas que se conservam sobre a matéria datam todas desse período ¹⁸⁴, em que D. João III vem sempre que pode ao Convento falar com Frei António e os frades; e *não aquietava se não estava com elles*, diz Frei Pedro Moniz, *indo de noite muitas vezes as matinas e de dia quasi ordinariamente, e ao Refeitório comer com elles, e tanto que a Rainha hia jantar ao Refeitório e seu lugar e assento era o arco da ministra para ver o que se dava aos Religiosos e dizia aos servidores lhe mostrassem o que lhe punhão* (fl. 3).

A fim de manter-se informado quase semanalmente dos trabalhos, faz mesmo destacar em 1547 *alguns moços de estribeira que ca por meu mandado serviram em obras minhas e tem informação e experiencia das cousas delas* para servirem de mensageiros especializados. O primeiro deles, para nossa grata surpresa, seria António Rodrigues, sem dúvida o mesmo que em 1564 se tornou o "mestre das obras reais" e de quem revelámos um tratado de arquitectura em que lhe reconhecíamos uma formação vinculada ao núcleo tomarense ¹⁸⁵.

Acelerando a conclusão do novo convento para que os frades pudessem logo mudar-se para ele - o que sucederia na Páscoa de 1548 -, o fortíssimo investimento régio na obra de Tomar não ocorria, decerto, por mera simpatia subjectiva, mas enquanto manifestação de uma política de Estado que adquire contornos definidos a partir de

¹⁸⁴ As cartas do Rei para Fr. António, de 1545 a 1549, que aqui íamos revelar (BNL, Cod. 8842, fl. 182 ss), foram entretanto publicadas pelo Sr. Eng. M.S.Castelo-Branco ("Os livros das cartas dos Reis de Portugal para o Conv. de Tomar", *Boletim Cultural*, 14, Tomar, 1991, pp. 127-141), infelizmente sem qualquer comentário útil.

¹⁸⁵ R. Moreira, *Um Tratado Português de Arquitectura do Século XVI*, dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1982.

1540-45, isto é, pela época em que nas Cortes de Almeirim, em 1544, era jurado herdeiro o Príncipe D. João e traçada uma estratégia diplomática europeia para o reino. Dentro desse quadro mais vasto há que procurar o sentido do projecto grandioso para a Ordem de Cristo, que teria por cúpula a ermida-mausoléu onde D. João III aspirou ao repouso apoteótico dum imperador romano. No exacto centro de Portugal, desde 1530 ligada pela navegação a Lisboa ¹⁸⁶, a vila de Tomar ganha um papel de retiro equidistante das forças em presença, obedecendo a um programa de governo pessoal cujos vastos horizontes parecem poder deduzir-se melhor das linhas da História da Arte que dos factos da política até agora conhecidos. O empenhamento construtivo em Tomar, como o dos colégios universitários de Coimbra, só podia ser fruto de uma atitude ponderada de grande potência ¹⁸⁷.

Desde 1546 começam a aparecer alusões na correspondência régia a uma certa *obra nova* a realizar no Convento (não confundível com as "obras novas" anteriores em que se deixa de falar, decorridas quase duas décadas sobre o seu começo) que julgamos não poder ser senão o Noviciado, destinado à preparação futura do alto clero ultramarino. Embora previsto, sem dúvida, desde o início, este

¹⁸⁶ Sobre as diligências do provedor dos metais Aires do Quintal para "abrir" o Nabão, destruindo as rochas que impediam a navegabilidade até o Tejo, ver J. Vieira Guimarães, *Tomar - Srª Iria*, Lisboa, 1927, pp. 110-6. Pode-se-lhe ligar a contante preocupação de desassoreamento frente à Cardiga, que culminaria com a formidável obra hidráulica do desvio do leito do rio (cfr. J. J. Alves Dias, "Uma grande obra de engenharia em meados do século XVI: a mudança do curso do Tejo", *Nova História*, I, Lisboa, 1984, pp. 65-83).

¹⁸⁷ Para o debate entre "pacifismo" e "cruzadismo" e consequente conceito de "equilíbrio" na política joanina, ver, respectivamente, J. S. Silva Dias, *A política cultural da época de D. João III*, 2, Coimbra, 1969, pp. 802-43, e J. Borges de Macedo, *História diplomática portuguesa. Constantes e linhas de força*, Lisboa, s/d., pp. 71-106.

constitui pela sua configuração, pelo lugar que ocupa dentro do bloco conventual, e sobretudo pelo estilo, um corpo enxertado no projecto primitivo e propositadamente diferenciado dele, como viu bem João Barreira. Para o entender, e podermos interpretar correctamente o sentido da acção que aquelas cartas revelam, há que retornar à descrição de Frei Jerónimo Román completada por alguns pormenores fornecidos por outros autores.

A área reservada aos noviços ocupa o andar intermédio dos dormitórios e das necessárias, formando um nível de circulação autónomo por forma a impedir a promiscuidade com os outros moradores da casa e isolá-lo da clausura; e estendia-se pelo piso superior do Claustro da Micha, onde a zona depois ocupada pelos novos aposentos do Dom Prior constituía um terraço fechado para seu uso exclusivo. É aí, no ângulo NO, sobre as casas do forno do pão cuja chaminé devia aquecê-las no Inverno, que se erguem as 3 grandes salas que constituem o núcleo central do Noviciado ¹⁸⁸, *la qual es una peça excelente* no dizer de Román, significativamente unindo-as sob uma mesma apreciação.

Ligadas por um curto corredor que abre ao claustro por janelas, como na planta-tipo dos mosteiros cistercienses ¹⁸⁹, as duas primeiras salas, ambas rectangulares com 60 palmos de comprimento por 50. na primeira, e 40 na segunda, eram as camaratas dos

¹⁸⁸ Uma pseudo-tradição originada no Romantismo teceu lendas em torno a esta sequência de salões, chamando-lhes "Salas das Cortes" e até "da Inquisição", erros que ainda vemos na literatura turística e em documentos oficiais. Fazemos votos que estas fantasias sejam de uma vez por todas substituídas pela designação correcta.

¹⁸⁹ Cfr. planta publicada por Dom Maur Cocheril in Fr. Claude de Bronseval, *Peregrinatio Hispanica 1531-1533*, I, Paris, 1970.

professos e noviços, respectivamente : *dos salas muy grandes que sirven de dormitorios dentro de las quales duermen todos hasta tener cinco años de abito, en la una sala estan los professos y en la otra los novicios y (...) cada uno de estos dormitorios tiene dos ordenes de columnas jonicas con sus pedestales, vasas y capiteles y cubiertos los techos de aquel bordo con mucha curiosidad, y entre la pared y unas columnas estan las camas al un lado y entre la otra orden de las columnas y la otra pared estan las otras y el vacio que hacen las unas columnas y otras es el callejon de el dicho dormitorio acrescentando que estos dormitorios son de maravilhosa lavor y grandeza* ¹⁹⁰. Os leitos dispunham-se, pois, perpendicularmente ao eixo maior da sala, e no aspecto funcional dessa assimetria reside a explicação para a à primeira vista insólita disposição dos capiteis jónicos, cujas volutas estão colocadas de lado para a entrada e com a frente voltada ao meio da sala, onde estaria colocado o observador : um refinamento óptico que seria mais tarde usado por Diogo de Castilho nas galerias do pátio do Colégio das Artes, também para estudantes de grau básico, fundado em Coimbra em 1548.

Frei Román guarda os seus melhores elogios (*lo que ay mas que mirar...*) para a sala seguinte, um quadrado de 60 palmos de lado que servia como Oratório dos Noviços. Tratava-se de uma obra verdadeiramente excepcional (*no creo yo que ay en alguna orden en la cristiandad mas notable ni de mas partes para responder en todo con el nombre ... y tiene tantas cosas que lo muy menudo de ella tiene dificultad en el saverse declarar*) cuja descrição em 1589

¹⁹⁰ Fr. Jerónimo Román, ob. cit.: cfr. *Anais da União A.M.O.C.*, I, pp. 117-8.

pelo sábio agostinho é tão completa e saborosa que se torna um documento apreciável em si mesmo : *todo el techo de ella esta armado sobre diez y seis columnas todas de relieve entero y son corintias con sus capiteles de la mesma orden que miradas mui despacio Vitruvio no pudiera haçer más. Son las columnas ystoriadas o acanaladas, estan sobre vasas de orden jonico por que asi le parecio al architecto convenir, y sobre socos porque los pedestales levantavan mucho la obra. Está este numero de colunas en quadro de manera que hacen tres naves por qualquiera parte que miran, quedando en el medio quatro que hazen una capela o chapitel, y de ella salen para las paredes quatro braços y a los cantones quedan como quatro capillas. El techo alto que es mui liso y seguido es de bordo y comiença el maderamiento desde sobre los capiteles de las columnas con su architrave friso y cornija hasta bolver el arco que ay de columna a columna en los terços que son artesonados de Ranpantes ; y entre esta obra quedan unos compartimientos muy hermosos.*

Compreende-se que, de Isidro Velázquez acompanhando Filipe II em 1581 ao Dr. Leitão da Fonseca em 1714 com D. João V. os visitantes se extasiassem diante dessa novidade de concepção e lavor, que resultava afinal do cruzamento de duas abóbadas de caixotões iguais às dos dormitórios ¹⁹¹. Mas o maior motivo de atracção

¹⁹¹ É a única peça do Convento que arranca um elogio do parco Velázquez: *Tiene por extremo de lo que oy se sabe el Oratorio de los novicios, con los dormitorios, que son de lindo talle y traça, y ayuda a salir la obra llana de su canteria el maderaje de sus bovedas.* (ob. cit., fl. 85). O autor de 1714 descreve-a em termos superlativos, mesmo descontando-se a sua linguagem barroca: *Nelle (Noviciado) se abrem duas sallas para divizão dos cubiculos, e outra de estupenda quadratura, que regulada na repartição de dezaseis columnas, todas*

parece ter sido o altar com cadeiral que ocupava o centro da sala. Frei Román assim o descreve : *Viene este oratorio algo mas del medio acia la puerta un cavo con sillas maravillosamente labradas con quatro repartimientos para los que quisieren orar. La silla es de espaldares y mas un descanso adonde acostumbra estar la seda y a par de esta está otra silla con la seda inmovil con el espaldar y delante tiene un recostadero para estar de rodillas y junto del una avertura para postrarse, de manera que si quisiere el relixioso asentarse se asienta sin avaxar la seda y quien se quier levantar lo puede haçer sin mover la silla; y asi le quedan a cada relixioso aquellos quatro compartimientos .*

A descrição do altar suscita-lhe elogiosos comentários sobre o teor da vida religiosa no convento : *Tiene este oratorio un altar yntitulado de los Reyes Magos de mui rica mano y todo devotissimo y sin duda trae a los que veen esta pieça mucha admiracion. Aqui haçen los relixiosos muchos exercicios sanctisimos, aqui se deceplinam y tiene tal orden quando alguno quiere deceplinarse que pone a la puerta un lienço y mientras el haçe aquel acto de penitencia no para alli nadie, y quitado su lienço es mas lo que pueden entrar a orar los demas, y ordinario ay religiosos ally porque, como el recogimiento es grande, ay tiempo para todo, y con esto se haçen los religiosos mui devotos y espirituales .*

escanelladas, estriba a alternção de nove tectos com tão primoroso artezão que não se conhece a madeyra presentida mais que do ferro; favrica mais digna para diversão que para a observancia, mas digno berço para a propagação de huma Ordem tão real (ms. cit., fl. 216).

O autor desta obra prima em madeira (que lembra o conjunto do cadeiral e altares do coro de Belém feito antes de 1551 pelo entalhador régio Diogo de Çarça, sobrinho de Vasco de la Zarza) foi o carpinteiro Pero Lorete, talvez parente do marceneiro francês Francisco Lorete desde 1531 ligado a Santa Cruz de Coimbra e a João de Ruão ¹⁹². Já a assamblagem dos tectos coube ao "mestre das obras de carpintaria do convento" Simão Dias, também mestre dos paços de Santarém, que em Março de 1547 havia apresentado orçamento para *a madeira da obra da Noviciaria* , e encontramos a trabalhar com um filho do mesmo nome, dois criados e outros carpinteiros no forro do oratório em 1550-51 ¹⁹³.

Essa *obra nova* obrigara a rever todo o programa, pelo que em princípios de 1547 Miguel de Arruda ia a Tomar a fim de discutir com Castilho e Frei António certos pormenores ligados à sua execução. Em Setembro de 1548 Castilho enviava ao Rei os desenhos finais e aguardava uma decisão sobre as dimensões dos 3 "espelhos da Noviciaria" (os frontões triangulares ornados com bustos de sábios e capitães antigos, em que têm querido ver os representantes dos 3 estados nas Cortes..), sinal de que as obras ainda não haviam começado; mas já em Fevereiro de 1551 deviam estar a conclui-las,

¹⁹² Frei Jacinto de S. Miguel, ms. cit.: *Acho no mez de Abril de 1551 carta del Rey para Fr. Antonio receber Pero* (sic) *Loreto, e outro official para fazerem a obra do retabolo do Noviciado* (BNL, Cod. 8847, fl. 246; inédito). Sobre Francisco Lorete veja-se P. Dias *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença 1490-1540*, Coimbra, 1982, p. 171.

¹⁹³ ANTT, Convento de Cristo, Livro N.º 101, fls. 41-45: *Titulo da despesa que se faz no forrar do oratorio dos noviços* , de 8 de Fevereiro a 24 de Dezembro de 1550; e fl. 113, de 3 de Janeiro a 7 de Novembro de 1551 (inédito). Nesse ano o mestre Simão Dias foi com seu filho e os pedreiros Jorge Ferreira e Diogo Nobre a Abrantes *por mandado del Rey noso Senhor a ver huma obra* (id., fl. 112 v).

pois ele escrevia ao rei: *As colunas da casa dos noviços não as asemtai por me não quebrarem os carpinteiros os capiteis*.¹⁹⁴ Estaria ainda a trabalhar nas coberturas o mestre Simão Dias, falecido em 1556.

Desaparecido todo esse revestimento, hoje a sala do Oratório - tal como as outras duas - apresenta-se-nos na plena nudez da sua arquitectura, com os próprios tectos em madeira empobrecidos pelos sucessivos restauros. O que traz, no entanto, a grande vantagem de permitir-nos apreciar melhor a qualidade do seu espaço e o verdadeiro salto qualitativo que ele representa em relação ao restante edifício, como se passássemos de um para outro capítulo na história da arquitectura. Com efeito, nessas três salas assiste-se à tomada de consciência por parte de João de Castilho do valor da coluna como ornamento e módulo, considerada enquanto entidade autónoma e não como um simples substituto do muro vasado. Da arcada como elemento envolvente passa-se à noção de colunata como núcleo espacial em si mesmo.

É uma mudança radical na concepção da parede e do sistema de suporte, em que a ideia da ordem colunária como definidora de espaço toma o lugar do sistema murário fechado, concebido à maneira medieval. Pela primeira vez a "ordem" completa, sustentando um entablamento compacto e não uma parede com série de arcos, valorizada por si e não repetida sequencialmente, torna-se o critério da dignidade ou *decorum* do edifício e estende a sua coerência lógica à totalidade do espaço, conforme recomendava

¹⁹⁴ F. Sousa Viterbo, ob. cit., I, pp. 199-201. Ver também ibid., s.v. "Dias, Simão".

Alberti ¹⁹⁵. Essa autonomização da coluna aparece como um facto revolucionário na arquitectura portuguesa a partir do momento em que as mesmas regras que determinam a sua forma regem também a do ambiente que as envolve (e não apresentando-se como fragmento solto, como as colunas que em 1533 Chanterene esculpira isoladas no refeitório manuelino do Convento do Paraíso em Évora, sustentando um tecto mudéjar) : elas são parte integrante dum todo harmonioso, delimitando células espaciais separadas por paredes só existentes virtualmente e criando espaços luminosos e bem proporcionados, em que a noção brunelleschiana do "cubo de ar" espontaneamente renasce.

Ignoramos onde o já idoso Castilho terá ido buscar a vontade e o estímulo para semelhante descoberta, porventura nascida do seu convívio com Benedetto da Ravenna, da meditação sobre o projecto albertiano da igreja matriz de Mazagão, ou da própria leitura do *De Re Aedificatoria* de Alberti - que não decerto por casualidade D. João III mandava traduzir para português precisamente em 1550-51. Mas não é difícil identificar a fonte gráfica a que ele recorreu para representar mentalmente o novo género de espaço a que aspirava : trata-se da gravura de Cesariano que ilustra um dos tipos de átrio descrito por Vitrúvio (Livro VI, cap. 3), a parte interior a céu aberto que constituía o coração da casa romana ¹⁹⁶. Ao designá-lo por *cavum* ou "seio" (seguindo nisso o filólogo Varrão, que chamara

¹⁹⁵ J. Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, 1988, cap. X, estuda a teoria das ordens em Alberti sobre o pano de fundo das tradições antiga e medieval.

¹⁹⁶ Cfr. J. de Alarcão, *Introdução ao estudo da casa romana*, Coimbra, 1985. Para o "átrio tetrástilo" ver p. 9, e referências bibliográficas.

cavum aedium , "pátio interior", o que Vitróvio designa por *atrium*), Alberti o imaginara como uma sala interna, e é assim que o representa Cesariano, insistindo no uso de travejamento em madeira. Dos três tipos principais de átrios vitruvianos - o toscano sem colunas, o tetrástilo com 4 e o coríntio com 6 -, é a "sala tetrástila" que Castilho escolheu como a forma mais apropriada às suas intenções, ao combinar o uso de colunas com a centralidade da planta.

Se compararmos a gravura de sala tetrástila fornecida por Cesariano ¹⁹⁷ com a sua realização castilhiana vemos que as semelhanças são de tal modo notórias que são antes as diferenças que se tornam significativas : a substituição de colunas áticas por jónicas (nas camaratas dos alunos) e coríntias (na capela), o uso do arco de volta perfeita combinado com os lintéis, a inclusão de colunas embebidas nas paredes de maneira a criar dilatações do espaço em todas as direcções. A própria disposição das colunas obedece aos preceitos do tratadista lombardo, acentuando os eixos visuais com a colocação de longas arquitraves, *acito non siano impediti da tante colonne* . Quase simbolicamente, Castilho reinventa a arte de construir do Renascimento mergulhando nas próprias raízes históricas da arquitectura, ao unir a forma mais elementar da edificação em pedra com a construção em madeira tal como a Antiguidade havia feito.

Nesse gesto fundador com que encerra o longo arco da sua vida, o arquitecto abria caminho a toda a gama de possibilidades combinatórias da nova linguagem arquitectónica do Alto

¹⁹⁷ *Cavaedii tetrastyli figura* : César Cesariano *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare*, Como, 1521, fl. LXXXVII.

Renascimento, algumas das quais ele tentaria ainda experimentar, embora o tempo lhe faltasse para levá-las a cabo. Talvez fosse uma delas a pequena "Charolinha" da cerca, decerto a *capelinha* cujas medidas o Rei pedia em Fevereiro de 1548 a fim de mandar-lhe executar o retábulo em Lisboa, já em vias de conclusão e pintura em Abril do mesmo ano : as suas pilastras jónicas e a cúpula semiesférica acordam-se bem ao renovado gosto clássico que então o animava.

Mas a sua realização suprema, para a qual as salas do Noviciado quase podem ser consideradas mero experimento prévio, é sem sombra de dúvida a Capela de Nossa Senhora da Conceição, que se ergue bela e delicada como um Parténon miniatural no extremo dum terraço da vertente NO da Acrópole de Tomar, dominando do alto o casario da cidade a meio caminho entre esta e o Convento.

Ocupámo-nos há uma dezena de anos deste edifício ímpar com o objectivo de tentar esclarecer algumas das questões suscitadas pela sua enigmática presença ¹⁹⁸. Pouco há a acrescentar a esse estudo, que não encontrou refutação; podemos, mesmo, dizer que os raros dados novos entretanto aparecidos vieram reforçar as conclusões essenciais a que então chegámos. Hoje parece, finalmente, começar a romper-se o infortúnio histórico que tem pesado sobre este

¹⁹⁸ R. Moreira, "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição, mausoléu de D. João III ?", *Boletim Cultural e Informativo*, Câmara Municipal de Tomar, nº 1, 1981, pp. 91-100. (Não podemos deixar de lamentar o desleixo com que continua a ser encarada esta pequena obra prima mundial, habitualmente encerrada ao público e há pouco "embelezada" com uns canteiros modernistas que são um ultraje à sua dignidade. Desde 1978, ano em que começámos a estudá-la, o avanço da degradação da pedra é preocupante.)

monumento *sem igual na Península* (Reynaldo dos Santos), com *um dos mais belos interiores que existem no mundo* (Watson) que *faz involuntariamente afluir o nome de Brunelleschi aos lábios* (Haupt), mas onde o elogio unânime da crítica esbarra com o total silêncio das fontes, como se uma conjura do passado estivesse apostada em ignorá-lo.

Sugerimos, então, que a capela havia sido destinada a panteão régio de D. João III, já que o mesmo não desejava ficar sepultado no Mosteiro dos Jerónimos como afinal viria a sê-lo. Esta hipótese pode agora confirmar-se pelo aparecimento de novas descrições¹⁹⁹ das cerimónias de trasladação dos ossos de D. Manuel para a capela-mor de Belém, em Outubro de 1551, em que ficou patente a intenção do Rei de ter sepultura familiar própria em Tomar; e pela publicação de um dado capital, cujo alcance parece não ter sido percebido : a fundação em 1547 de uma capela funerária em nome do rei D. João III, ao cuidado de Frei António de Lisboa, sob a

¹⁹⁹ D. António Pinheiro, *Summario da Pregaçam Funebre e Trasladaçam dos Ossos d'El Rey Dom Manuel*, Lisboa, 1985, ed. facs. com introd. de F. Portugal (que publica um relato "De como passou a tresladaçam dos osos delrey Dom Manuel": BNL, Mss. Cx. 5, nº 36). Há outra "Breve Copilação de como el Rey de Portugal Dom João o Terceiro deste nome tresludou os ossos de seu pai..." na Bibl. de Évora, Cod. CIIL/2-22, fls. 99-106 v. Mas o mais explícito com relação ao intento régio de fazer um panteão para si (como diz Francisco de Holanda) continua a ser o manuscrito de Londres que revelámos em 1981, cujo anónimo autor refere que os filhos menores de D. João III sepultaram-se em Belém a título provisório: *e logo Dom James Bispo de Ceita, que em pontifical revestido estava, e Dom Sancho que serve de Deão da Capela de S. A. pedirão hum estromento ao Provincial e Vigarios e padres, como lhe entregardo em depozito os ossinhos daquelles Princepes, e Infantes, para em todo lhe serem entregues, quando El Rey seu senhor os quizesse tresladar para outra parte. Feita esta protestaçoão perante dous Notarios Apostolicos que ao prezente estavam como S. A. tinha mandado, pello qual se affirmou logo que S. A. os havia de mandar tresladar para o Convento de Thomar onde elle determinava ser sepultado* (British Library, Mss. Additional, 20922, fl. 9; inédito).

invocação de *Nossa Senhora da Conceição* ²⁰⁰. É certo que a palavra "capela" pode também ter o sentido canónico de conjunto de missas a celebrar e do morgado eclesiástico destinado a sustentá-la com as suas rendas, tanto quanto pode designar a própria construção onde esse culto tinha lugar : mas neste caso é o segundo sentido que se impõe, tanto pela qualidade dos intervenientes como pela vultuosa quantia que lhe era assignada.

Não é arriscado supor que, quer do ponto de vista administrativo financeiro, quer do construtivo, ela seria parte da *obra nova* que nesse mesmo ano começava a ser projectada no Convento. Obra de iniciativa régia, portanto, mediada por Frei António, a capela de Nossa Senhora da Conceição - virgem padroeira da Ordem de Cristo mas não da igreja do Convento de Tomar, por esta ter sido dedicada a S. Tomás de Cantuária pelos Templários - terá sido traçada, segundo toda verosimilhança, por João de Castilho por volta de 1547 em simultâneo com o Noviciado e a restante "obra nova", erguendo-se fora do recinto monástico e afastada do perímetro urbano pelas mesmas razões de *decorum* que visavam dar ao Rei um lugar exclusivo, a meio caminho entre a comunidade religiosa e a sociedade civil.

O quase secretismo que parece ter rodeado esse projecto e o silêncio documental que o envolve apenas são quebrados por um ou outro ténue indício, que permitem adivinhar mais do que deduzir. Nenhuma referência contemporânea da construção foi, até hoje, possível encontrar. É somente em 1630 que aparece a primeira

²⁰⁰ M. S. Castelo-Branco, "O Obituário do Real Convento de Cristo em Tomar", *Boletim Cultural* cit., nº 2, Tomar, 1982, pp. 121-142.

notícia expressa de sua fundação, na pena de Frei Pedro Moniz : como ele escreve nos apontamentos biográficos que reuniu sobre o tio, este fundara antes de falecer em 1551 um colégio para meninos órfãos, e *fez mais a ermida da Conceição, que se vê da Hospedaria e Enfermaria deste convento, obra para se ver e notar em tão pouco espaço, e tão perfeita que os architectos não têm que notar se não o não estar acabada por lhe faltar o tempo* , acrescentando adiante que *a meia laranja que está sobre a Capela* (isto é, a cúpula do cruzeiro) foi concluída no priorado de Frei Basílio, em 1572-73 ²⁰¹. Um outro dado entretanto aparecido permite confirmar esta cronologia. Segundo um documento de 1561 referente às propriedades da Ordem na vizinha povoação de Ceras, nesse ano dizia-se já missa por Frei António *na capela que chamam de N. Sr^a da Conceição* ²⁰², sinal de que estava já em uso; e o destino funerário manteve-se até o século XIX, em que era tradição ser-se sepultado ao seu redor. Na realidade, a lápide posta à entrada no interior da capela é comemorativa dos restauros efectuados em 1848 por iniciativa de um grupo de cidadãos tomarenses, após a sua profanação em 1810 : o ano de 1572 aí atribuído à sua construção (que levou Haupt, e na sua esteira Watson e Kubler, a datá-la do fim dos anos 30 a

²⁰¹ ANTT, Convento de Tomar, Livro Nº 47: "Relação de quando se começou esta Ordem...", fls. 3 v e 34 v. Esta cúpula e a cobertura da ábside, de estilo semelhante ao da Ermida de S. Gregório (datada de 1560), podem dever-se a desenho de Diogo de Torralva; mas as abóbadas de berço das naves e a cúpula em barrete de clérigo do cruzeiro pertencem a João de Castilho, como mostra a sua semelhança com o Oratório dos Noviços e a decoração em losangos inscritos num rectângulo, também inspirada numa gravura de Cesariano (*Pórtico persa* , fl. VII).

²⁰² Documento amavelmente comunicado pelo Sr. Fernando Portugal.

1541, interpretando-o como referente à Era de César...) não passa de uma derivação erudita do relato de Frei Pedro Moniz.

É no terreno mais seguro da análise morfológica que a cronologia e autoria castilhana ganham plena confirmação. Têm sido propostas as mais diversas fontes na arquitectura renascentista italiana, da Capela Pazzi e vestíbulo da sacristia do S. Spirito em Florença (Battelli) ao átrio sangallesco do Palácio Farnese em Roma (Kubler), passando por uma pouco convincente influência da ábside bramantesca de S. Maria del Popolo e da catedral de Mântua ²⁰³, em todas as quais é visível a mesma corrente de inspiração tardoantiga e paleocristã. Fica, no entanto, por provar que o conhecimento directo dessas obras tenha de facto atingido Portugal, e por explicar a intenção de imitá-las; pelo que será preferível recorrer-se às fontes gráficas e tratadísticas de circulação mais corrente.

Não se trata apenas de Alberti, cuja descrição do templo romano assente num pódio em lugar elevado, e a própria realização do Templo Malatestiano de Rímíni, adequam-se à situação e forma geral da capela de Tomar. A principal fonte - como bem indicou John Bury e foi cabalmente demonstrado por Fernando Mariás ²⁰⁴ - não foi outra senão a edição de Cesariano que havia já inspirado a Castilho as salas do Noviciado, cujo desenho prefigura os complexos e refinadíssimos efeitos espaciais da Conceição.

²⁰³ M. da C. Pires Coelho, *A Igreja da Conceição e o Claustro de D. João III do Convento de Cristo, de Tomar*, Santarém, 1987. O superficial paralelo com a catedral de Mântua deve -se ao facto desta ser das raras obras renascentistas a usar o tipo de parede das igrejas constantinianas (H. Sedlmayr, *Epocas y obras artísticas*, I, Madrid, 1965, p. 60).

²⁰⁴ J. Bury, *Two notes on Francisco de Holanda*, Londres, 1981, p. 44; F. Mariás e A. Bustamante, *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid, 1986, p. 55.

Nas ilustrações do tratadista lombardo encontramos, com efeito, a origem para "most of the architectural features" (Bury), "desde la planta a los detalles" (Marías), que singularizam o templo tomarense : a matriz planimétrica e o alçado da fachada principal nos do *templo próstilo* (fl. LII); o modelo da porta interior e das janelas no da *porta jónica* (fl. LXIX); e as pilastras jónicas dos cantos - com a rara particularidade de possuírem éntase - e o seu entablamento na gravura do *templo jónico* (fl. LX). À centralidade da planta agrega-se uma curta cabeceira, que eleva a proporção total à de um duplo quadrado como na matriz de Mazagão. No ângulo traseiro sobe até o terraço uma escada suspensa em caracol, de grande virtuosismo técnico, enquanto o topo das naves laterais é fechado por troços de muro destinados sem dúvida aos altares evocativos de D. João e D. Catarina (com espaço para receber pinturas) : a zona da ábside assenta numa plataforma artificial sobre a cripta onde ainda existe entaipado o lugar que deveria acolher os respectivos sarcófagos. A iconografia, toda ela de sabor neoplatónico e conotações fúnebres, enfatiza a mensagem glorificadora que a própria arquitectura transmite.

A ligação entre tal função funerária e a escolha da forma desse pequeno templo *in antis* - um panteão de príncipe humanista como não existe outro fora da Itália - é estabelecida pelo modelo de mausoléu antigo, recusando-se assim o compromisso com qualquer tipologia tradicional da arquitectura religiosa cristã, como ainda sucedera com o projectado enterramento de Carlos V sob a cúpula

de Granada em 1528 ²⁰⁵. Devem ter-lhe servido de modelo mausoléus romanos da Via Appia, em Roma, concretamente o de Ania Regila, um rico monumento sepulcral do século II d. C. muito copiado pelos arquitectos do Renascimento. Não é impossível que alguns desses desenhos tivessem chegado a Portugal, como os atribuídos a Fra Giocondo de Verona que constam de três códices actualmente em Leninegrado ²⁰⁶.

Pela via de desenhos de antiquários ou de gravuras colhidas na tratadística vitruviana, são, pois, as fontes clássicas que informam o essencial do panteão joanino de Tomar, num purismo antiquizante que não surpreende depois da sua eclosão prematura em Évora na década anterior. A recusa de qualquer referente mítico (como poderia bem ser o Mausoléu de Halicarnasso) e a atitude de rigor quase arqueológico mostram tratar-se de uma deliberada opção estética, com inteira consciência de suas implicações ideológicas. Esse triunfo do antigo, expresso numa linguagem arquitectural amadurecida sem similar na Europa do seu tempo, dá-nos bem a medida das ambições com que a conjuntura política portuguesa anterior ao meado do século concebia o papel do monarca e cuidava

²⁰⁵ E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A study in Spanish Renaissance*, Princeton, 1961; A. Bustamante e F. Marías, "La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento", *Boletín del Museo y Instituto "Camón Aznar"*, VIII, 1982, pp. 103-115.

²⁰⁶ M. Michailova, "Mausolei romani nei disegni di un architetto italiano del Rinascimento all'Ermitage di Leningrado", *Palladio*, XIX, 1969, pp. 3-13. Note-se que Francisco de Holanda refere em nota marginal ao seu exemplar das *Vite* de Vasari um incógnito "Discurso das Pontes" atribuído a Fra Giocondo, o que indica ter tido acesso a uma colectânea (M. Michailova, "Bridges of Ancient Rome: drawings in the Hermitage ascribed to Fra Giocondo", *The Art Bulletin*, N. York, 1970, pp. 250-64) senão essa mesma, que foi do colégio jesuíta de Paris, no séc. XIX de Destailleurs e Geymuller, e é hoje do Ermitage (M. A. Gokovskij, "Ritrovamento dei tre volumi di disegni attribuiti a Fra Giocondo", *Italia medioevale e Umanistica*, VI, Pádua, 1963, pp. 263-9).

da imagem de D. João III, cujo semblante de genuíno "Príncipe Cristão" vinha fixar em 1551-2 o pintor António Moro, o maior retratista depois de Ticiano.

Esta ousada política de renovação artística sob o signo da romanidade, ponto alto das reformas culturais desse reinado, viria a conhecer um desfecho que cai fora dos limites do presente inquérito, mas que esclarece todo o seu sentido. A demolição do Claustro Grande castilhiano (a que só faltava parte do abobadamente do andar superior) ordenada 5 meses após a súbita morte de D. João III, em 1557, com o pretexto de que não *saliese a gusto la obra y le hallase algunas ymperfeciones* ou de estar *aberta e perigosa* ²⁰⁷, insere-se, quanto a nós, na viragem que irá marcar com o selo da frieza e severidade o rosto do país no Alto Renascimento, já com os ventos da reacção contra-reformista a soprar.

Não cabe aqui a análise das circunstâncias que conduziram ao desenlace do grande projecto tomarense de D. João III, numa tormenta que foi objecto de recente estudo ²⁰⁸. Por motivos idênticos aos que haviam feito soçobrar os seus generosos intentos de renovação do ensino universitário, ela seria esmagada pela linha encabeçada pelo Cardeal-Infante D. Henrique, que tentou por todos

²⁰⁷ O essencial da documentação está recolhida em J. Vieira Guimarães, *O Claustro de D. João III em Tomar*, Gaia, 1931. Em Julho de 1550 betumava-se o terraço *na sobre crasta principall*, e em Junho de 1551 os seus dois pisos estavam ladrilhados e pagava-se aos pedreiros *que andárão na guarnição do caracoll do eyrado da crasta grande* (e) *no portall do corredor que vay para o terreiro e no tapar dos arcos da crasta grande que sae para o capitulo* (ANTT, Convento de Cristo, Livro Nº 101, fls. 20 v e 83 v; inédito).

²⁰⁸ Ch.-M. de Witte, "Une tempête sur le couvent de Tomar (1558-1580)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, 1988, pp. 307-423: a que falta infelizmente, como é costume na historiografia política, qualquer referência aos factos artísticos.

os meios extinguir a Ordem de Cristo e fez parar as obras do Convento.

Mas a energia contida nesse projecto foi suficientemente forte para atrair a inteligente estratégia de Filipe II, que, desejando sem dúvida simbolizar a retomada dos ideais nacionais de seu tio e sogro, quis fazer-se aclamar rei em 1581 e reunir as primeiras Cortes precisamente no Convento de Tomar. Em pleno apogeu do classicismo, quando o próprio conteúdo semântico da modernidade era já radicalmente diversa, essa escolha representava o reconhecimento de um exemplo e uma homenagem aos valores espirituais do Primeiro Renascimento joanino, cuja concepção de harmonia e grandiosidade, associada à ideia imperial de *romanitas* veiculada pelo peculiar estilo arquitectónico castilhiano, constituíam um precedente e um cenário apropriado para a sua própria exaltação.

I. FONTES MANUSCRITAS

NO PAÍS :

Biblioteca Nacional de Lisboa

Col. Pombalina, nº 269: Gaspar Álvares de Lousada, "Memórias para Nobiliários"

Ms. 28, nº 99: "Do cartório do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra" (cópias do século XVIII)

Cod. 738: Doutor Pedro Álvares Seco, "Compilação das Escrituras da Ordem de Cristo", IVª Parte

Cod. 1021: Manuel Severim de Faria, "Famílias Nobres de Portugal"

Cod. 1758: "Papeis vários sobre África" (cartas de João de Castilho)

Cod. 3767: "Oração feita pelo Doutor António Pinheiro quando começou a insinar os moços fidalgos" (1541?)

Cod. 8163: carta sobre a ida de Duarte Coelho e João de Castilho a Arzila, 18 de Março de 1529 (fl. 43)

Cod. 8842: "Papeis Vários" de Frei Jacinto de S. Miguel (Vida de Frei António de Lisboa, cartas de D. João III sobre o Convento de Tomar, etc.)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Corpo cronológico, Partes I e II

Fundo Antigo, nº 811-814: contas do Mosteiro de Belém
(1505-1518)

Próprios Nacionais, Nº 16, *Santa Maria de Belém*

Chancelarias de D. Manuel e D. João III

Convento de Tomar, Livro Nº 5 (compras de terras, 1530-1541)

" Nº 23 (livro de despesas de Frei
António de Lisboa, 1533 -1540)

" Nº 47 ("Relação" de Frei Pedro
Moniz, 1630) = Nº 34

" Nº 115 ("Livro 3 das obras que
S. Mag. mandou fazer no Convento de Tomar", 1592)

" Nº 120 (despesas das obras)

Ms. da Livraria, Nº 1271 (inventário da colecção da rainha D.
Catarina de Áustria)

Col. Especial, Cx. 38, doc. 141 (instruções a João de Castilho
sobre o Claustro Grande de Tomar, 11 de Março de 1532)

Ordem de Cristo , Maços (75 maços):

Maço 75 ("Inventário das Oficinas", 1817)

Biblioteca Nacional da Ajuda

Ms. 49 - XIII - 35: Tristão Vieira de Castro, "Famílias de Vários Autores" (genealogia dos Castilhos)

Ms. 51 - VII - 6: documentos sobre D. Diogo de Sousa

Ms. 15 - V - 25: obras de Frei Jerónimo Román

Ms. 51 - VI - 25: orações de Francisco de Melo.

Arquivo Municipal de Braga

Livro 2 de Acórdãos (documento sobre João de Castilho)

Arquivo Distrital de Braga

Ms. 1019: "Livro das Obras" do Colégio da Graça de Coimbra, 1543-1548

Arquivo do Hospital Termal das Caldas da Rainha

Pasta Nº 1 ("Livro de Receita e Despesa", 1520-1521)

Livro 1^o de Notas, 1536

Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora

Cod. CIII/2-26: orações de Francisco de Melo

Col. Manisola, Cod. 71, nº 12: "Memórias do Dr. João Parvi"

Cod. CXI/1-11: documentos sobre a coutada de Sintra

Cod. CXXX/1-11: Padre Manuel Fialho, "Évora Ilustrada",

Parte IV^a

Cod. CLXVII/1-1: enterramentos na igreja da Graça

Col. Manisola, Cod. 229: Jorge Coelho, *De Dea Syria*, trad. lat.
para estudo do infante D. Henrique (c.1540?)

Col. Manisola, Cod. 431, nº 2: "Ida da Infanta D. Beatriz para
Sabóia" (cópia do séc. XIX de um original de 1588).

Arquivo Distrital de Leiria

Hospital das Caldas, Livro 4^o de Receita e Despesa (1533-5)

" Livro 5^o " (1536-7)

Biblioteca Pública Municipal do Porto

Mss. 155-161: "transuntos dos cartórios de Évora"

Ms. 175: "Memórias Várias de Santa Cruz"

Arquivo Municipal de Vila do Conde

Livro 1 de Vereações (assinaturas de João de Castilho)

NO ESTRANGEIRO :**ESPANHA -****Academia Real de la Historia**

Col. Salazar, nº 76: "Tratado que hum criado do duque de Bragança escreveo pera Sua Senhoria d'algumas cousas que vio hindo pera Roma..."

Archivo General de Simancas

Secção *Estado* - "Portugal", Legajo 369: cartas do Inf. D. Luís e do imperador Carlos V.

Biblioteca do Mosteiro de El Escorial

Ms. & - II - 22: relações das casas dos Jerónimos em Portugal (finais do século XVI)

FRANÇA -

Biblioteca Nacional de Paris

Ms. Port. 62: apontamentos sobre as cortes de Évora

" 12: Fernão d' Oliveira, "História de Portugal", 1580?

INGLATERRA -

British Library

Ms. Additional 20922: trasladação dos ossos do rei D. Manuel, 1551

Cottonian, Mss. Augustus I, vol. ii, nº 23: *The Town and Castle of Guynes* (desenho de engenheiro português, 1541)

ITÁLIA -

Biblioteca Medicea Laurenziana (FLORENÇA)

Ms. Ashburnham 1792: correspondência de D. Frei Gomes

Archivio di Stato (FLORENÇA)

Notarile antecosimiano , Libro B 2247: contrato com o escultor Andrea Sansovino, 1492

Biblioteca Casanatense (ROMA)

Ms. 4056: contrato com D. Miguel da Silva, 1549

Archivio di Stato (ROMA)

Not. A. C., J. J. De Gays, vol. 3405: pagamento a mestre Francisco de Cremona, 1514

BRASIL -

Biblioteca Nacional do RIO DE JANEIRO

Ms. S. L. R., 24, 3, 1: Diogo Barbosa Machado. *Autos de Cortes e Levantamentos ao Trono dos Príncipes e Reis de Portugal* , Tomo I, nº 9 (cortes de Évora, 1535)

II. FONTES IMPRESSAS

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* , ed. G. Orlandi e introd. de P. Portoghesi, Il Polífilo, 2 v., Milão, 1966.

Francisco de Andrada, *Crónica de el-rei D. João III* , introd. de M. Lopes de Almeida, Lello, Porto, 1976.

Anselmo, A. Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI* , Lisboa, 1926.

Obras Completas de D. João de Castro , ed. A. Cortesão e L. de Albuquerque, 4 v., Coimbra, 1968-81.

Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architettura...* , Como, 1521, ed. facs. B. Blom, Bronx, 1968.

Corpo Diplomático Português , 16 v., Lisboa, 1862-1910.

Documentos inéditos coligidos por Rodrigo Vicente de Almeida Porto, 1883.

Padre António Franco, *Évora Ilustrada* , ed. A. de Gusmão, Évora, 1945.

Garcia, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra* , Coimbra, 1923.

As Gavetas da Torre do Tombo , 11 v., Lisboa, 1960-75.

Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* , 4 v., Coimbra, 1949.

Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, ed. A. González García, Lisboa, 1983.

Llaguno y Amírola, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (com adições de J. A. Ceán Bermúdez), 4 v., Madrid, 1829 (reed. 1977).

Pedro Nunes - *Obras* , ed. Academia das Ciências de Lisboa, 5 v., 1940-60.

Pereira, Gabriel, *Documentos históricos da cidade de Évora* , 3 v., Évora, 1885-91.

André de Resende, *Obras Portuguesas* , ed. J. Pereira Tavares, Sá da Costa, Lisboa, 1963.

Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea* , introd. J. Veríssimo Serrão, Lisboa, 1973.

Diego de Sagredo - *Medidas del Romano* , introd. F. Marías e A. Bustamante, Madrid, 1988.

Scritti Rinascimentali di Architettura , Il Polífilo, Milão, 1978.

Les Sources Inédites pour l'Histoire du Maroc .

Luís de Sousa, *Anais de D. João III* , Sá da Costa, Lisboa, 1954.

L. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi* , Pistóia, 1649.

Giorgio Vasari, *Le Vite nelle redazioni del 1550 e 1568* , 4 v., ed. P. Barocchi, Florença, 1976.

Viterbo, Francisco Sousa, *Dicionário histórico e documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou a serviço de Portugal* [= *Dicionário*], 3 v., Lisboa, 1899-1922.

III. BIBLIOGRAFIA GERAL -

Alves, Ana Maria: *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino: a procura de uma linguagem perdida* , Lisboa, 1983.

Albuquerque, Martim de: *O poder político no Renascimento português* , Lisboa, 1968.

----- : *A sombra de Maquiavel e a ética tradicional portuguesa* , Lisboa, 1974.

Baktine, Mikail: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* , Paris, 1970.

Baron, Hans: *The Crisis of Early Italian Renaissance* , 2ª ed., Princeton, 1966.

Barreira, João: *Arte Portuguesa - Arquitectura e Escultura* , Lisboa, s.d..

Bassani, Ezio, e Fagg, William: *Africa and the Renaissance. Art in ivory* , N. York, 1988.

Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne* , 1ª ed.: Paris, 1937.

----- , *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme* , Paris, 1974.

Bayón, Damián: *L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisation* , Paris, 1967.

Bialostocki, Jan: *The art of the Renaissance in Eastern Europe* , N. York, 1968.

Bigalli, Davide: *Immagini del Principe. Ricerche su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento* , Milão, 1985.

Blunt, Anthony: *Philibert de l'Orme* , Paris, 1963.

— : "From Gothic to Renaissance", *The Connoisseur* 188, March 1975.

— : *Art et Architecture en France 1500 - 1700* , Paris, 1983 (1ª ed. orig., 1953).

Borsi, Franco: *Bramante* , Milão, 1989.

— , G. Morolli e F. Quinterio: *Brunelleschiani* , Roma, 1970.

Burke, Peter: *The Renaissance Sense of the Past* , Londres, 1969.

Burckhardt, Jacob: *A Civilização do Renascimento na Itália* , Lisboa, 1968 (1ª ed. orig.: 1860).

— : *The Architecture of the Italian Renaissance* , ed. P. Murray, Londres, 1985.

Cabral, F. A. da Costa: *D. João II e a Renascença Portuguesa* , Lisboa, 1914.

Cahn, Walter: *Masterpieces. Chapters on the history of an idea* , Princeton, 1979.

Carvalho, A. Ayres de: *D. João V e a arte do seu tempo* , 2 v., Lisboa, 1962.

Carvalho, Joaquim de: *Obra Completa* , Fund. C. Gulbenkian, Lisboa, 1982 ss.

Carvalho, J. Barradas de: *À la recherche de la spécificité de la Renaissance portugaise*, 2 v., Paris, 1983.

Cerejeira, Manuel Gonçalves: *O Renascimento em Portugal* , I- *Clenardo e a sociedade portuguesa*, II- *Clenardo, o Humanismo, a Reforma* , 4ª ed., Coimbra, 1974.

Chastel, André: *Marsile Ficini et l'art* , Genève, 1975.

---- : *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* , 3ª ed., Paris, 1982.

---- : *Fables, Formes, Figures* , 2 v., Paris, 1978.

---- : *Mythe et Crise de la Renaissance* , Skira, Genève, 1989.

Chicó, Mário: *A Arquitectura Gótica em Portugal* , Lisboa, 1968.

Chueca Goitia, Fernando: *Arquitectura del Siglo XVI*, "Ars Hispaniae", Madrid, 1968.

---- : *Casas reales en monasterios y conventos españoles* , 2ª ed., Madrid, 1982.

Correia, José Eduardo Horta: *A arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600* . Lisboa, 1987.

---- : "A arquitectura - maneirismo e "estilo chão".
in *História da Arte em Portugal* , Alfa, v. 7, Lisboa, 1986.

Correia, Vergílio: *"Lugares d'Além". Três Cidades de Marrocos*
Lisboa, 1923.

---- : *Obras* , 5 v., Coimbra, 1946-53.

Deswarte, Sylvie: *Les enluminures de la "Leitura Nova" 1504-1522. Étude sur la culture au Portugal au temps de l'humanisme*
Paris, 1977.

Dias, J. S. da Silva: *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)* , 2 vs., Coimbra, 1960.

---- : *A política cultural da época de D. João III* , 2 vs., Coimbra, 1967.

Dias, Pedro: *A importação de escultura da Itália nos séculos XV e XVI* , 2ª ed., Coimbra, 1987 (1ª ed.: 1982).

---- : *A arquitectura manuelina* , Porto, 1988.

Febvre, Lucien: *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, La religion de Rabelais* , Paris, 1942.

---- : "Comment Jules Michelet inventa la Renaissance", *Pour une Histoire à Part Entière* , Paris, 1962.

Ferguson, Wallace K.: *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, 1950.

Figueiredo, Fidelino de: *A Épica Portuguesa no Século XVI* , Lisboa, 1987 (1ª ed.: São Paulo, 1950).

Foscari, Antonio, e Tafuri, Manfredo: *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500* , Turim, 1983.

Freire, Anselmo Braamcamp: *Notícias da Vida de André de Resende pelo beneficiado Francisco Leitão Ferreira*, Lisboa, 1916.

---- : *Vida e Obra de Gil Vicente, "trovador e mestre da balança"* , Porto, 1919.

Goldthwaite, Richard: *The building of Renaissance Florence. An Economic and Social History* , Johns Hopkins Univ., 1982.

Gómez Moreno, Manuel: *Las Águilas del Renacimiento Español* Madrid, 1941.

Greenhalgh, M.: *Classical Tradition in Art* , Londres, 1978.

Guillaume, Jean: *Comprendre Chambord* . Paris, 1983.

---- : "La Première Renaissance, 1495-1525". in *Le Château en France*, Paris, 1986.

---- : "Léonard et l'architecture", in cat. *Léonard de Vinci ingénieur et architecte* , Montréal, 1987.

Gusmão, Artur Nobre de: *A expansão da arquitectura borgonhesa e os mosteiros de Cister em Portugal*, Lisboa, 1956.

Haupt, Albrecht: *A Arquitectura do Renascimento em Portugal* , Lisboa, 1986 (ed. orig.: 1890-95).

Hersey, G. L.: *Pythagorean Palaces. Magic and Architecture in the Italian Renaissance* , Cornell Univ., 1976.

Heydenreich, L. H.: *Écllosion de la Renaissance. Italie, 1400-1460* , "La Vie des Formes", Paris, 1972.

Hitchcock, Henry-Russel: *German Renaissance Architecture* , Princeton, 1981.

Inventário Artístico de Portugal , Acad.Nac. de Belas-Artes.

Kristeller, Paul Oskar: *Renaissance Thought and the Arts* , Princeton, 1965.

Kubler, George: *Portuguese plain architecture between spices and diamonds 1521-1706* , Middletown, 1972 (há trad. port.).

— : *Building the Escorial* , Princeton, 1982.

Macedo, Jorge Borges de: *História diplomática portuguesa. Constantes e linhas de força* , Lisboa, s/d.

Maravall, José Antonio: *Antiguos y Modernos, Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento* , Madrid, 1986.

Mariás, Fernando: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* , 4 vs., Toledo-Madrid, 1983-86.

---- : "Del gótico al manierismo: el Hospital de Santa Cruz", in *Toledo Renacentista* , Toledo, 1980.

---- : "Bramante en España", intr. a Bruschi, A.,1987.

Martins, J. V. de Pina: *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal: les deux regards de Janus*, 2 vs., Lisboa-Paris, 1989.

Matos, Luís de: "Ebora Humanistica", sep. de *A Cidade de Évora* , 1957.

Middeldorf, Ulrich: *Raccolta di Scritti* , 3 vs., Florença, 1980.

Moreira, Rafael: "Arquitectura", in cat. *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* , Lisboa, 1983.

---- : "Novos dados sobre Francisco de Holanda", sep. de *Síntia* , 1984.

Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci* , Milão, 1979.

Onians, John: *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, 1988.

Panofsky, Erwin: *Renaissance and renaissances in Western Art* N. York, 1969 (1ª ed.: 1960).

--- : *Idea: a concept in art theory* , N. York, 1969.

Passos, Carlos de: "Relações históricas luso-italianas", *Anais* , Acad. Port. da História, 1956.

Patetta, Luciano: *L'architettura del Quattrocento a Milano* , Milão, 1987.

Pereira, Paulo: *A Obra Selvagem e a Esfera do Rei* , Coimbra, 1990.

Pevsner, Nikolaus: *A History of Building Types*, Londres, 1976.

Portoghesi, Paolo: *Roma del Rinascimento*, 2 vs., Milão, 1971.

Pradel, Pierre: *Michel Colombe, dernier imaginier gothique* , Paris, 1935.

Prandi, Alfonso, a cura di: *Interpretazioni del Rinascimento* , Bolonha, 1971.

Raczynski, Conde Atanase: *Les Arts en Portugal*, Paris, 1847.

Ramalho, A. da Costa: *Estudos sobre a Época do Renascimento* Coimbra, 1969.

--- : *Estudos sobre o Século XVI* , 2ª ed., Lisboa, 1983.

--- : *Para a história do Humanismo em Portugal* , Lisboa, 1987.

Rau, Virgínia: *Estudos de História*, Lisboa, 1968.

--- : *Estudos de História Medieval* , Lisboa, 1985.

As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos , Coimbra, 1987.

Il Rinascimento. Interpretazioni e Problemi , Bari, 1979.

Rosenthal, Earl: "The image of Roman architecture in Renaissance Spain", *Gazette des Beaux-Arts* , LIII, 1958.

---- : *The Cathedral of Granada. A study in Spanish Renaissance* , Princeton, 1961 (há trad. esp.).

---- : *The Palace of Charles V in Granada* , Princeton, 1985 (há trad. esp.).

Santos, Reynaldo dos: *A Torre de Belém. Estudo histórico e arqueológico* , Coimbra, 1922.

---- : *O Estilo Manuelino* , Lisboa, 1952.

---- : *Oito Séculos de Arte Portuguesa* , 3 vs., Lisboa, s/d. [1968-70].

Sedlmayr, Hans: *Perdita del Centro* , Milão, 1974 (ed. orig., *Verlust der Mitte* , 1948).

---- : *Epocas y obras artísticas* , 2 vs., Madrid, 1965.

Serrão, Joaquim Veríssimo: *História de Portugal* .

Serrão, Joel, dir.: *Dicionário de História de Portugal* , 4 vs.

Seymour Jr., Charles: *Sculpture in Italy: 1400-1500* , Harmondsworth, 1966.

Silva, Nuno Espinosa Gomes da: *Humanismo e Direito em Portugal no Século XVI* , Lisboa, 1964.

Silva, J. H. Pais da: *Páginas de História da Arte* , I, Lisboa, 1986.

Summerson, John: *The Classical Language of Architecture* , Londres, 1964.

Tafuri, Manfredo: *Venezia e il Rinascimento* , Turim, 1985.

----- : *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilha, 1978.

Valero, Denise: *Petite histoire des ruines portugaises au Maroc* , Casablanca, 1952.

Viterbo, Francisco de Sousa: "A cultura intelectual de D. Afonso V", *Arquivo Histórico Português* , II, Lisboa, 1904.

Wackernagel, Martin: *The World of the Florentine Renaissance Artiste* , Princeton, 1981.

Watson, Walter C.: *Portuguese Architecture* , Londres, 1908

Weisinger, H.: "The Renaissance Theory of the Reaction Against the Middle Ages as a Cause of the Renaissance", *Speculum*, XX, 1945.

Weiss, Roberto: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* , Londres, 1988.

Witte, Charles-Martial de: *La Correspondance des premiers nonces permanents au Portugal 1532-1553*", 2 vs., Lisboa, 1980-6.

Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism* , N. York, 1971.

IV. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA -

Almeida, Rodrigo Vicente de: ver FONTES IMPRESSAS.

Atanázio, M. C. Mendes: *A Arte do Manuelino*, Lisboa, 1984.

Azevedo, Carlos de: *Arte Cristã na Índia Portuguesa*, Lisboa, 1959.

---- : *Solares Portugueses*, Lisboa, 1969.

Barreiros, Manuel de Aguiar: *A Catedral de Santa Maria de Braga*, Porto, 1922.

Barreto, Luís Filipe: *Descobrimentos e Renascimento*, Lisboa, 1983.

Battelli, Guido: *Andrea Sansovino e l'arte italiana della Rinascenza in Portogallo*, Florença, 1936.

---- : "Due celebri monaci portoghesi in Firenze. L'abate Gomes e Velasco di Portogallo". *Archivio Storico Italiano* XCVI, 1938.

Bury, John: "A Leonardo project realised in Portugal", *The Burlington Magazine*, August 1984.

Carmona, Mário: *O Hospital Real de Todos-os-Santos*, Lisboa, 1954.

Castelo-Branco, Fernando: "Hidráulica agrícola no século XV no concelho de Sesimbra", *Mensário das Casas do Povo*, 134, Lisboa, 1957.

Castelo-Branco, Manuel da Silva: "O obituário do Real Convento de Cristo em Tomar", *Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal*, nº 2. Tomar, 1982 ss.

---- : "Pedro Álvares Seco", *Miscelânea Histórica de Portugal*, 2, Lisboa, 1982.

Chaves, Luís: "Notas do Renascimento", *Arqueologia e História*, II, 1923.

Chirol, Elizabeth: *Un premier foyer de la Renaissance en France. Le Château de Gaillon*, Ruão-Paris, 1952.

Cocheril, D. Maur, ed.: *Frère Claude de Bronseval, Peregrinatio Hispanica 1531-33*, 2 vs., Paris, 1970.

Correia, José Eduardo Horta: *A importância dos Colégios Universitários na definição das tipologias dos claustros portugueses*, sep. das Actas do Congresso "Universidade(s)", 2, Coimbra, 1991.

Dacos, Nicole et alii: *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Florença, 1980.

De Jonge, Krista: *La travée alternée dans l'architecture de la Renaissance italienne. Origines et développement*, tese policop., Univ. Católica de Lovaina, 1986.

Deswarte, Sylvie: "Domenico Giuntalodi, peintre de D. Martinho de Portugal", *Revue de l'Art*, 80, 1988.

Dias, J. S. da Silva: *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI* , Lisboa, 1982.

Dias, Pedro: *A igreja de Jesus de Setúbal na evolução da arquitectura manuelina* , Lisboa, 1989.

--- : *Nicolau Chanterene, Escultor da Renascença* , Lisboa, 1987.

--- : "Notas para o estudo do emprego das ordens clássicas nos claustros quinhentistas de Coimbra", sep., Coimbra, 1987.

Evin, Paul-Antoine: *Étude sur le Style Manuelin*, tese policop., École du Louvre, Paris, 1948.

Falcon Marquez, Teodoro: *La Catedral de Sevilla (estudio arquitectónico)* , Sevilha, 1980.

Ferreira, José Augusto: *Vila do Conde e o seu alfoz. Origens e Monumentos* , Porto, 1923.

Fiocco, Giuseppe: "Pietro Torregiano in Portogallo", *Rivista d'Arte* , 23, 1941.

Freitas, Eugénio Andrea da Cunha e: "Os mestres biscainhos na matriz de Vila do Conde", *Anais* , Acad. Port. da História, 11, 1961.

Freitas, Jordão de: "João de Castilho, arquitecto do Mosteiro dos Jerónimos", sep. de *Revista de Arqueologia*, II, 1936.

---- : "O Mosteiro dos Jerónimos e as edificações construídas à sua frente", sep. de *Ethnos*, I, 1935.

Garcia Salinero, Francisco: *Léxico de los Alarifes del Siglo de Oro*, Madrid, 1968.

Girolami, Ciro: "*Andrea Sansovino*", tese policop., 2 vs., Univ. de Florença, 1936.

Gonçalves, António Nogueira: *Vila da Feira: Castelo, Convento, Misericórdia*, Coimbra, 1978.

---- : *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, 1979.

Gonçalves, Flávio: *Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre-Minho-e-Douro*, sep. de "Boletim da Biblioteca Pública", Matosinhos, 1978.

---- : *História da Arte: iconografia e crítica*, Lisboa, 1990.

Hoag, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985.

Huntley, G. Haydn: *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Harvard, 1935 (reprint: 1971).

Klapisch-Zuber, C.: *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, 1969.

Kubler, George: "Cellular Composition in Portuguese "Plain" Architecture (1521-1566)", *Architectura*, 1, Munique, 1971.

Maranhão, Metódio: *Duarte Coelho e a colonização de Pernambuco*, Recife, 1935.

Marías, Fernando: *El largo Siglo XVI*, Madrid, 1989.

---- e Bustamante, Agustín: introd. a *Medidas del Romano de Diego de Sagredo*, Madrid, 1986.

Matos, Luís de: *A corte literária dos Duques de Bragança no Renascimento*, Lisboa, 1956.

Melo, José Antonio Gonçalves de: *Cartas de Duarte Coelho a El-Rei*, Recife, 1967.

Morales, Alfredo: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1981.

Moreira, Rafael: "Arquitectura Militar" in *História da Arte em Portugal*, Alfa, vs. 7 e 8, Lisboa, 1986.

---- : *Jerónimos*, Lisboa, 1987.

---- : "Inofre de Carvalho, a Renaissance architect in the Gulf", in *Bahrein in the 16th century: an impregnable island*, Manama (Bahrein), 1988.

Moreira, Rafael: "A Ermida de Nossa Senhora da Conceição. mausoléu de D. João III ?", *Boletim Cultural e Informativo* , Câmara Municipal de Tomar, nº 1, 1981.

---- : "D. Miguel da Silva e as Origens da Arquitectura do Renascimento em Portugal", *Mundo da Arte* , IIª Série, nº 1. Lisboa, 1988.

---- : "O Cadeiral dos Jerónimos", in cat. *O Rosto de Camões e Outras Imagens* , Lisboa, 1989.

Nieto, Victor, Morales, Alfredo e Checa, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599* , Madrid, 1989.

Nunes, Eduardo Borges: *Dom Frey Gomez* , Braga, 1963.

Peragallo, Prospero: *Cenni intorno alla colonia italiana in Portogallo nei secoli XIV, XV e XVI*, 2ª ed., Génova, 1907.

Pereira, Paulo: *Evoramonte* , Lisboa, 1990.

Pérez Embid, Florentino: *El mudéjarismo en la arquitectura portuguesa de la época manuelina*, Sevilha, 1944.

---- : *Pedro Millán y los Orígenes de la Escultura en Sevilla* , Madrid, 1973.

Pimenta, Alfredo: *D. João III* , Porto, 1936.

Portugal. Notes de Voyage , Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 1933.

Ricard, Robert: "Les Basques d'Espagne et le Portugal", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País* , San Sebastián, 1949.

Salmi, Mario: "Ancora di Pietro Torregiani in Portogallo", *Rivista d'Arte* , 24, 1942.

Santos, Cândido dos: *Estudantes e Constituições dos colégios de Santa Cruz de Coimbra, 1534-1540*, Porto, 1974.

--- : *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVIII* , Lisboa, 1980.

Sanches, José Dias: *Belém e arredores através dos tempos*, Lisboa, 1940.

Serrão, Joaquim Veríssimo: "A Crónica de D. João III de António de Castilho", *Arquivos do Centro Cultural Português* , II, Paris, 1970.

Silva, Eugénio S. Figueiredo e: "O Convento de Cristo nos fins do Séc. XIX e nos princípios do Séc. XX", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo [= U.A.M.O.C.]*, III, Tomar, 1951.

Silva, José Custódio Vieira da: *A igreja de Jesus de Setúbal* , Setúbal, 1987.

---- : *A igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha* , Caldas da Rainha, 1985.

---- : *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo* , Lisboa, 1989.

Simões, J. M. Santos: *Sansovino em Portugal* , Tomar, 1942.

Sojo y Lombo, Fermín: *Los maestros canteros de Trasmiera* , Madrid, 1935 (reed.: Santander, 1988).

Sousa, Nestor de: *A Arquitectura Religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII* , Ponta Delgada, 1986.

Teixeira, F. Garcês: "Empreitada das obras do Convento", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, II, Tomar, 1943.

Teixeira, José: *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei* , Lisboa, 1986.

Varnhagen, Francisco Adolfo de: *Notícia histórica e descritiva do Mosteiro de Belém* , Lisboa, 1842.



Westfall, Carroll William: *L'invenzione della Città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400* , Roma, 1984 (ed. orig., *In This Most Perfect Paradise* , Pennsylvania State Univ., 1974).

Wiebenson, Dora: *Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux* , Madrid, 1988 (ed. orig., 1982)

Witte, Charles-Martial de: "Une tempête sur le couvent de Tomar (1558-1580)", *Arquivos do Centro Cultural Português* , Lisboa- Paris, 1988.

INDICE

| | | |
|---|------|-----|
| Apresentação | p. 1 | |
| Cap. 1 | | |
| Portugal e a arte italiana no Século XV | 8 | |
| I. <u>O gosto florentino de D. João II</u> | | 23 |
| O sentido da planta hospitalar | | |
| Um emblema político: St ^a M ^a do Pópulo | | |
| II. <u>A vinda de Andrea Sansovino (1492-1501):</u> | | |
| o problema e a sua solução | | 65 |
| A viagem | | |
| A actividade | | |
| Consequências | | |
| Cap. 2 | | |
| A Arquitectura Militar | | |
| como factor de inovação | | 126 |
| A política de D. Manuel | | |
| Boytac e o grupo norte-marroquino | | |
| Os Arrudas e o grupo sul-marroquino | | |

Cap. 3

A conjuntura antiquizante

de Évora em 1532 - 1537 p. 197

I. "EBURA COLONIA ROMANA" 211

O uso do antigo

Évora, capital do Reino

O círculo humanístico do Cardeal D. Afonso

II. Nicolau Chanterene, ou o dom hermético 252

A vinda para Portugal; Sansovino e Chanterene

A invenção do espaço

A forma circular

O modelo antigo: o 1º vitruvianismo

Em Évora: o "Palácio de Sertório"

Perspectivismo

III. "Sunt haec monumenta insignia regis" :

duas obras paradigmáticas 326

A imagem romana do rei

O aqueduto da Água de Prata

O Convento da Graça

Cap. 4

João de Castilho p. 406

Origem e formação

A busca de um mecenas

A busca de um estilo

I. Construindo o mundo :

o Convento de Tomar 476

O edifício

O significado

II. A descoberta do classicismo 534

Mazagão

O mausoléu de D. João III

e a "obra nova" de Tomar

Bibliografia 571

Índice 601

APÊNDICES
